

حَدِيثُ الشَّهْرِ

عرائس القاهرة ! :

الحديث الثقافي الذي لفت أنظار الكثيرين في الشهر الماضي كان افتتاح مسرح عرائس القاهرة .

وفي مواد هذا العدد تحقيق أجريناه عن مسرح العرائس بصفة عامة ، وعن مسرح عرائس القاهرة خاصة . لقد استقبل جمهور النظارة هذا اللون المسرحي استقبالا حاسيا ، حتى لقد سمعت من بعض الثقاق أن المتعهد الذي اشترى حفلاته من وزارة الثقافة ، وأخذ يبيعها للناس يكسب في الليلة الواحدة خمسة وعشرين جنيا ، أو سبعة وخمسين جنيا في الشهر ، أو تسعة آلاف جنيا في السنة ... !

فن كان يصدق أن «الأراجوز المتطور» يمكن أن يكسب كل هذه الآلاف ؟ يبدو أن المتعهد نفسه لم يكن يصدق أنه سينجو من الخسارة . لقد قابلته في حفلة الافتتاح ، فسألني وضربات قلبه تكاد تسمع : ترى ، هل أعتقد أن «شيئا كهذا» يمكن أن يروج ؟ وكنت واقفا تماما أن «هذا الشيء» سروج ، وسيروج جدا . حتى أن وقتا طويلا لن يمر قبل أن ترى عشرات من مسارح العرائس في بلاد الجمهورية العربية المتحدة . لذلك طمأنيت المتعهد ، الذي استمع إلى كلامي وهو يود أن يصدق . وما أحسب الآن إلا أنه أطمأن والجنيات الخمسة والعشرون تدخل جيبه ربحا حلالا في كل ليلة .

ولنجاح مسرح العرائس ، الحالى والمتوقع ، أسباب كثيرة ... من منال لم يمك أولاده نخناقه ، الليلة بعد الليلة ، ولم يسأله أن يحكي لهم حكاية ؟ ومن منال يود أن يرضى الصغار «بحدوثه» ، تملأ عليهم حياتهم ، وتمكثهم من العيش في ذلك العالم السحري الأخاذ التي يتخيل دائما أمام أعينهم - عالم الخيال ؟ ومن منال يعجز - المرة بعد المرة - عن أن يجد «الحديث» المناسبة ؟

فيها هو ذا مسرح العرائس يتقدم ليحل المشكلة . عرائس تتحرك وتكلم ، وتمثل الحوادث تمثيلا ، أمام الصغار ، مستعينة ، لا بقوة الكلمة المسموعة وحسب ، بل بأثر الموسيقى والغناء والضوء ، واللون والملابس وكل ما يستطيع المثال والرسوم والشاعر أن يبدعوا لخدمة مسرح الصغار .

إن مسرح العرائس لا يمكن إلا أن يروج . إن له في كل بلد عشرات الآلاف من الحلفاء ، حلفاء أقوياء ، شديدي المراس ، واسعي النفوذ والخيالة ، إذا طلبوا شيئا لم يستعص على طلبهم - أولئك هم أطفالنا .

ولى جوار هؤلاء الحلفاء ، أعداد كبيرة من الحلفاء الاحتياطيين . هم الكبار ، الذين يخاطب مسرح العرائس الطفل في كل منهم . ويصعب في مسمعيه المسحورين الموسيقى السبابة التي جذبت عشرات المشات من الأطفال في قصة عازف الناي المشهورة - عازف هاملين !

شكسبير بالعربية :

قراراً بشأن ما لفت إليه الأستاذ سامى داود النظر فى أحد أعداد صحيفة « الجمهورية » . فقد اشتكى الأستاذ سامى من ارتفاع أثمان المسرحيات ، وطالب بإصدار طبعة شعبية منها ، تكون فى متناول غالبية جمهور القراء العرب .

والرأى عندى أن إصدار طبعة شعبية قد يكون متعذراً الآن ، لاحتمال أن يكون المطبوع من الطبعة الغالية كبيراً . فإن كان هذا صحيحاً ، فلماذا لا تخفض اللجنة الثقافية أثمان بيع الطبعة الحالية ، وتتحمل هى الخسارة بحسابها أحد أبواب الصرف على المشروع كله ؟ إن هذا يعطى القارئ العربى شيئاً لا شيئاً واحداً : كتاباً نفيساً أبقى الطبع ، وكتاباً رخيصاً فى متناول قدرته الشرائية .

وأعلم أنى لست خالص النية تماماً فى هذا الاقتراح ! لأنى أقترحه وأنا أعرف أنه يجمع بين متناقضين : الأناقة والرخيص . غير أنى طالما شققت وأنا أنظر إلى كتبنا العربية فأجد معظمها سوى الإخراج ، مهمل الأغلفة ، تريد ملازماته أن تنقضى ، ولو لم يمسه أحد بسوء .

أحرام أن أطلب للقارئ العربى - ولو مرة - كتاباً أنيقاً ، زهيد التكاليف ، ما دامت نفقات إخراجة قد دفعت وانقضى الأمر ١٩٠٠ !

دون كيشوت فى السينما :

وشاهدت القاهرة قصة سيرفانتيس الخالدة : « دون كيشوت » فى إخراج سوفيتى .

والفيلم نظيف ، وجاد ، ومُسَلِّ . بل هو ، أهم من هذا كله ، أمين لروح سيرفانتيس ، ملتزم لمعانيه . هو - مثل سيرفانتيس - يسخر فى جزئه الأول من دون كيشوت : الفارس الذى يرفض أن يعترف بسير الزمن ، ثم لا يلبث الفيلم أن يأخذ فى تبين حقيقة الفارس

وحدث ثقافى آخر ، وإن خرج للناس على استحياء ، هو الترجمة العربية لأعمال شكسبير كاملة .. التى بدأ ظهورها للناس فى الأسابيع الماضية .

وليلحظ القراء أننى أقول « فى الأسابيع الماضية » دون تحديد ، لأننى لا أعرف بالضبط متى بدأت المكتبة العربية تستقبل أولاد وبنات شكسبير ! إن أحداً لم يعلن عن مقدّم الضيوف الأعزاء ، والنتيجة أن أحداً لم يستقبلهم حتى الآن ، وما هكذا ينبغى أن يعامل الضيوف المتنازولون !

غير أن المسألة هى أهم بكثير من مجرد مشروع كبير يخرج إلى النور فى صمت . إن هذه - فيما أعلم - هى أول مرة تشرف فيها جماعة معينة من العلماء والباحثين والحقّقين ، على تنفيذ مشروع ثقافى ، ترصد له ميزانية كبيرة ، ويأخذ العمل فيه الشكل الجماعى المعروف باسم « عمل الفريق » . ولهذا فنحن نود أن نتاج لجمهور القراء وللنقاد فرصة لفحص نتائج هذا العمل ، ومناقشة هذه النتائج ، لتعلم جميعاً إلى أى مدى استطاع « الفريق » أن يودى دوره بنجاح ، وفى أى من النقاط لم يخالفه التوفيق . وقد كان ينبغى أن تكون أول خطوة فى سبيل عرض أعمال شكسبير على الناس ، أن يقال لهم إن هذه الأعمال قد اتخذت طريقها إلى السوق الأدبية ، ليعلم القراء والنقاد معاً أن دورهم الحيوى قد بدأ ، دور استقبال العمل الكبير الذى تم ، وهو دور لا تقوم للعمل نفسه قائمة بدونه .

مهما يكن من أمر ، فقد أخذت مسرحيات شكسبير ، بالعربية ، تظهر ، وهذا فى حد ذاته حدث هام فى حياتنا الثقافية .بقى أن تتخذ اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية ، وهى التى موّلت المشروع ونفّذته ، تحت قيادة أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين ،

وبالنسبة ، إذا كنتم مثل من عشاق دون كيشوت ، وما يرمز إليه من معان في النفس البشرية ، فلا ريب أنكم ستتمنون لو أن أحداً حاول أن يخرج للسيف أو المسرح ، ذلك العمل الكيشوتي العظيم الذي قدمه لإسن للناس ، والذي ما زال للأسف مجهولاً من كثيرين ، ألا وهو مسرحية « بير جيت » .

إن بير جيت هو دون كيشوت العصر الحديث ، أو بتعبير أدق ، هو دون كيشوت العصر الذي نعيش فيه . وإذا كان فارس سيرفانتيس يسعى إلى إعادة عالم جميل انقضى ، فإن بير جيت يسعى إلى الدفاع عن حقيقة جميلة تسرع إلى فناء . هو يحاول أن يحتفظ للفرد الممتاز بفرديته ، في عصر يتجه بسرعة متزايدة إلى أن ينتظم الأفراد داخل نظم منسقة لا تعتمد على امتياز الأفراد قدر ما تنظر إلى تفوق المجموع .

سؤال الدور النشر في مصر :

في شهر واحد ، يأتينا من بيروت كتابان هامان لأدبيين مصريين ، أحدهما قصاص مرموق هو يوسف إدريس ، والثاني شاعر مرهف هو عبد المعطي حجازي . لقد تبنت منشورات دار الآداب بيروت إنتاجهما ، فطبعتهما طبعة أنيقة ودفعت بهما إلى الأسواق العربية ومنها سوق القاهرة .

والأديبان - وحالتاهما ليستا الوحيدتين - يقولان إنهما اضطرا إلى الهجرة بأعمالهما إلى بيروت ، نظراً لإعراض دور النشر هنا عن هذه الأعمال . وأنا أعلم مقدماً ما سيقول أصحاب دور النشر دفاعاً عن أنفسهم لو سألتهم عن السر في هذا الإعراض . فالشعر والنقصة في تقديرهم لا يعودان بالكسب على الناشر .

ولكن السؤال الذي أود أن أوجهه للناشرين لا يبحث عن سر الإعراض ، بل عن سر الإقبال ؛ إقبال دور

المختفية وراء قناع العقل المهيض ، والتصرف الشاذ . إنه إنسان كبير القلب ، يعشق المروءة ، ويهوى الإنسان ، ويخدم الناس بالطريقة الوحيدة التي تركها له عالم غبي ، حقود ، ضيق الأفق ، وأناس صغار القلوب ، مغالمو العقول .

على أنني - بالرغم من إعجابي بالفيلم - كنت طوال عرضه غير مستريح تماماً لما أرى . ولم يكن مصدر قلقى شيئاً في الفيلم ذاته ، بل كان ذلك المصدر في نفسي . كنت أسأل : ترى أتصلح قصة فارس الوهم الجميل موضوعاً لفيلم ؟ إن رواية سيرفانتيس تتركز على مفارقة مضحكة مبكية بين عقل دون كيشوت وما يدور فيه من أحلام وأوهام ، وبين ذلك العالم البليد الذي يحوطه . عالمان يتناطحان ، أحدهما في نفس دون كيشوت ، لا نستطيع أن نراه إلا إذا غصنا في أعماق الفارس . ترى أتصلح السيف أداة لسبر هذه الأعماق ؟ لقد سبق للسيف أن حاولت مثل هذا العمل الصعب في فيلم هامليت . وبالرغم من أن المحاولة لم تنجح تماماً ، ففني رأيي أن يبرز عالم هامليت الداخلي قد كان أنجح وأشد فعالية من المحاولة السوفيتية مع دون كيشوت .

لقد لجأ الإنجليز إذ ذاك إلى عدة حيل فنية لإزاحة الأسرار التي تحجب عالم النفس عن عالم الواقع . لجئوا إلى المنولوج الداخلي ممثلاً ، الذي ساعد المتفرج على تبين شيء مما يدور في ذلك المحيط العاصف الذي كان يزجر في نفس هامليت .

وفي رأيي أن المحاولة السوفيتية كانت ترتفع درجات كثيرة عن مستواها الطيب الحلال ، لو تحررت أن تدخل بنا إلى نفس دون كيشوت وروحه . إذ ذاك كان الأسلوب الواقعي الذي التزمته يعمق ويزداد غنى بإضافة شيء من الفانتازيا إليه ، وهي إضافة يملها روح عمل سيرفانتيز ، بل يطالب بها .

فدائية ، فلا بد أن أفقها أوسع ، وسائل توزيعها أحسن
من دور النشر عندنا . وإذن فالمسألة هي أن العيب
يكن في الناشرين هنا ، وليس في الكتاب .

أيها السادة الناشر ، إذا كنت غططاً ، وكان
لديكم ما تقولونه كي تصححوا هذا الخطأ ، فأرجوكم
أن تقولوه !

على السراعى

أخرى على نشر ما يعرض عنه ناشرونا هنا . إن منشورات
دار الآداب لا تهوى الخسارة بالطبع ، فلا بد أنها تعرف
مقدماً أن في إمكانها توزيع القصص والشعر على قراء
هذين الفئتين تعلم هي بوجودهم . والدليل على هذا ،
أنها تنشر فعلاً ، وتنشر باستمرار ، كتباً في هذين
اللوتين ، دون أن تصاب بضرر واضح .

فما السر إذن ؟ إذا لم تكن دار الآداب داراً



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>



العلم ومستقبل الصحارى

بقيام الدكتور محمد عبد الفتاح القصاص

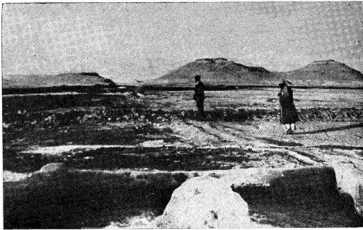
في هذا البحث يعرض الدكتور محمد عبد الفتاح القصاص الأستاذ المساعد بكلية العلوم بجامعة القاهرة مشكلات الصحارى المتدخلة ، ويطلنا على الجوانب التي يستطيع العلم أن ينفذ منها في كفافها لتعويضها والقضاء على اليباب الذي يغلب أكثر من ٩٥٪ من مساحة الإقليم المصري .

١ - مقدمة

والباقي وهو الأرض المعمورة واحدة عظيمة تمتد على ضفاف وادى النيل ، عكف المصريون منذ القدم بفعلونها بهمة وكفافية حفظت عليهم حياتهم وحضارتهم . فالصحارى التي تحف بأراضيهم الطيبة تهدد بالجذب مزارعهم الخضراء ، وتقف على جنبات واديهم الخصيب في تحد صارخ لقدرة البشر على قهر الجذب فيها . فكيف لهم أن يلقوا هذا التحدي؟ هل في إمكانهم أن يقهروا الصحراء ويوسعوا مزارعهم عبر الرمال وأراضيها ، فإذا بالأرض الجرداء القاحلة مروج خضر من الزرع ، وقرى عامرة بالحياة ، فيها البساتين والمراعي والماشية ، والرجال والنساء والأطفال لا يهددهم الجوع ؟ .. إن الإيمان بالإنسان وقدرته ، والعلم وإمكاناته ليلأ القلب بالأمل ، ويفتح عيوننا على آفاق يوم ليس ببعيد ، تتحول فيه الرمال الجافة إلى موارد للرزق والإنتاج .

وهذا الأمل يقتضينا أن نفهم الصحراء والعوامل التي تحدد مظاهرها ، وأن نجتمع البيانات الأساسية عنها . وهذه هي الخبرة العلمية التي تعيننا على إدراك العوامل المتفاعلة في الصحارى ، والقادرة على تحليل الظواهر الطبيعية والبيولوجية فيها وفهمها . والخبرة العلمية هي ثمرة

يواجهها العالم مشكلة من مشكلاته الكبرى ، وهياطراد زيادة السكان ، مما يحتم الاهتمام بزيادة الإنتاج العام ، أى زيادة مساحة الأراضي الزراعية . ومن هنا بدأ اهتمام العالم بالمناطق الجرداء القليلة المطر أو التي لا تزور زراعة منتظمة دائمة ، فهي مناطق تقدر مساحتها بثلاث سطح العالم كله ، وتغطي ما يربو على ٩٠٪ من مساحة العالم العربي الممتد عبر شمالي إفريقيا ومنطقة الشرق الأدنى . فهذا النطاق من الأرض الذي يمتد من ساحل الخليج الفارسي ، ويشمل بلاد العراق والجزيرة العربية والشام ومصر وشمال السودان وليبيا وتونس ومراكش والجزائر حتى ساحل المحيط الأطلسي نطاق صحراوي قاحل ، فيما عدا أحواض الأنهار وبعض المناطق الساحلية والواحات . لذلك فإن المشكلات المرتبطة بالصحارى وظروفها تهتم الشعوب العربية أعظم اهتمام ، ومستقبل الإنتاج الغذائي في هذه البلاد مرتبط بمستقبل الاستغلال الزراعي للأراضي الصحراوية . أما بالنسبة للإقليم المصري من الجمهورية العربية المتحدة ، فإن الصحراء تغطي أكثر من ٩٥٪ من مساحتها ،



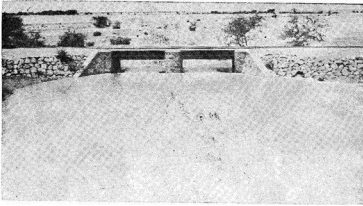
إحدى العين التي تنفجر منها المياه الجوفية في منطقة الواحات . ومثل هذه العين ستكون مورد المياه اللازمة لزراعة الوادي الجديد

البحث العلمي ، وهي الضوء اللبني الطريق عبر ظلمات الخراب والتفقر التي تتميز بها الصحاري الجرداء .
٢ - صفات الصحراء

المطر في القاهرة إلى ٨٠ ملميمراً ، كما حدث في عام ١٩٤٥ . وقد لا يجاوز ١٥ ملميمراً ، كما حدث في أعوام ١٩٤٦/٤٧ ، ١٩٤٨ . وهذا التغير الشديد يجعل الاعتماد على المطر محفوفاً بالمخاطر ، كما يحدث لزراعات الشعير في المنطقة الساحلية الممتدة غربي الإسكندرية . ولنضرب لذلك مثلاً المزرعة الحكومية التجريبية في برج العسرب ، التي تقع على مسيرة ٤٥ كيلو متراً غربي الإسكندرية . ففي عام ١٩٤٦ بلغ المطر فيها حوالى ٢٠٥ ملميمترات وأنتجت المزرعة ٥١٣ إردباً من الشعير . وفي عام ١٩٤٩ بلغ المطر ٢٨٠ ملميمراً ، وأنتجت المزرعة ٦٠٠ أردب من الشعير . أما في عام ١٩٤٧ فلم يجاوز المطر ٥٠ ملميمراً ، وأنتجت المزرعة خمسة أرداب فقط من الشعير ، وفي عام ١٩٥١ وعام ١٩٥٣ كان المطر شحيحاً ، فلم تنتج المزرعة شيئاً يذكر . ومثل ذلك يحدث لمزارع الأهالي ، فيسبب لهم خسائر فادحة ، ويعرضهم للمجاعة لولأن تداركهم الحكومة بالمعونة . والصفة الثانية للمناخ الصحراوي هي الجفاف ، ومعناه ارتفاع درجات الحرارة وانخفاض المحتوى المائي

يمكن تعريف الصحراء بتحديد صفات المناخ فيها ، ويمكن تعريفها بتحديد صفات الكساء النباتي الذي يميزها ، ويمكن أيضاً تعريفها بتحديد صفات الحياة البشرية وطرق المعيشة الإنسانية بها .

أما المناخ فهو قليل المطر ، شديد الجفاف ، ففي صحاري الإقليم المصري يراوح المطر السنوي بين ٢٠٠ ملميمتر على الساحل ، و٢٥ ملميمتر عند القاهرة ، ولا يكاد شيء من المطر يسقط في المناطق جنوبي القاهرة . فقلة المطر هي الصفة الأولى له . وهو مطر يسقط في شهور الشتاء فيما بين نوفمبر ومارس ، أما باقي أشهر السنة فهي جافة عديمة المطر . ولذلك فالصفة الثانية للمطر هي موسميته ، واستطالة فترة الجفاف فيه ، حيث تصل إلى قرابة ثمانية أشهر من كل سنة . أما الصفة الثالثة للأمطار فهي تغير كميتها من عام إلى آخر ، فقد يصل



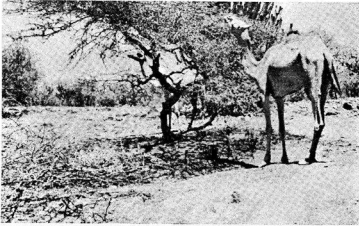
واحدة من وديان الصحراء الشرقية بالإقليم المصرى وهو مجرى نهر قديم

وتهرب منه . أما النباتات المعمرة التى تبقى سنين متوالية فى الأرض ، فلها الجلد والقدرة الحقيقية على احتمال الجفاف ، ولها من الصفات ما يعينها على ذلك ، فجذورها عميقة تضرب فى الأرض إلى أعماق فيها بعض الماء المخزون ، وصفات أوراقها تعينها على مقاومة النتح وفقدان الماء بالبخار ، وصفاتها الفسيولوجية تيسر لها الحياة على الكفاف من الماء ، على أن الكثير من هذه النباتات المعمرة يسقط أوراقه فى الفصل الجاف ، وبعضها عصيرى يخزن الماء فى سوقه وأوراقه . وللحياة البشرية فى الصحارى وجهان رئيسيان :

حياة مستقرة فى الواحات وحياة انتقال ورحيل دائم فيما عدا ذلك ، سعيًا وراء المرعى للإبل والأغنام . والواحة جزيرة خضراء وسط خضم الصحراء الواسع ، تعتمد على مياه الينابيع التى تنبثق من جوف الأرض فتروى زراعات محدودة المدى من التخيل وأشجار الزيتون والفاكهة ، والقليل من المساحات التى تثبت الحبوب . والواحات أيضاً محطات لراحة المسافرين عبر الصحارى على ظهور الإبل ، وقد كان لها فى هذا الصدد أهمية عظمى قبل اختراع الطائرات ووسائل السفر الحديثة .. وحياة البدو هى الرحلة الموصولة نحو المناطق التى يسقط فيها

الهواء ، أى انخفاض الرطوبة الجوية ، ويمكن التعبير عن ذلك بدرجة البحر . ففي الصحارى المتاخمة للقاهرة يبلغ متوسط البحر اليومى حوالى ١٠ مليمترات ، ويبلغ فى منطقة الواحات أكثر من ١٥ مليمترًا فى اليوم . ومعنى ذلك أنه لو ترك خزان ماء معرضًا للجو لفقد سنويًا كمية من الماء يبلغ عمقها أكثر من ثلاثة أمتار ونصف المتر فى منطقة القاهرة ، وما يزيد على خمسة أمتار ونصف المتر فى منطقة الواحات - وهى كميات عظيمة للغاية ، إذ تبلغ فى القاهرة أكثر من مائة ضعف لكمية المطر السنوى .

أما تحديد صفات الكساء النباتى الطبيعى الذى يميز الصحراء فهى قلة هذا الكساء وحقارة شأنه ، إذ تتناثر النباتات تاركة أغلب سطح الأرض عارياً لا يكسوه نبت . وأغلب النباتات الصحراوية حولى ينمو خلال فصل المطر ، فيكفى للنبات أسابيع قليلة تثبت خلالها البذور ، وتنمو البادرات ، ويورق النبت ، ويزهو ويثمر ، ثم يصفر ويحف ولا يبقى منه إلا البذور المطمورة تحت سطح التربة ، حتى إذا جاءها المطر فى السنة التالية نبتت وأعادت دورة حياتها القصيرة الزاخرة بالنشاط ، حتى يقال إنها نباتات تتفادى من فصل الجفاف



الجمال هو الرفيق الجليل للحياة البدوية الصحراوية . وهو يطمح ويعيش على الكفاف من وريقات هذه الشجرة الكثيرة الأوراق

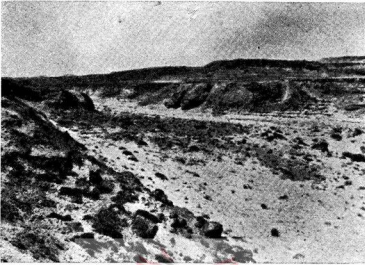
الطرق والسكك الحديدية وما يعترضها من مساكن وغيرها فتسبب خسائر باهظة ، ذلك لأن سطح الصحراء صخري غالباً ، تكتشفه الوديان الجافة ، إلا إذا جاءها المطر الحاصل فتتحول إلى أنهار تتجمع فيها المياه المتحدرة عن السفوح والأراضي المرتفعة . وهذه تحتاج إلى دراسة علمية للوصول إلى طرق عملية للمحافظة على المياه وتخزينها بالطرق المناسبة لظروف الصحراء . وقد أنشئت فعلاً سدود على بعض الوديان الصحراوية لتخزين مياه السيول مثل « سد الرفاعة » جنوبي العريش الذي يخزن مياه وادي العريش .

ومن الطريف أن نذكر أن أقدم السدود جميعاً ، السد الذي أقامه قدماء المصريين منذ ٥٠٠٠ سنة على وادي جروى جنوبي حلوان . وهو سد تراقى عظيم غطيت ناحيته المقابلة للخران بالحجر الجيري . ويقول دارسوه من الخبراء إن المهندس الذي أقامه أغفل عمل مجرى للماء الزائد عن سعة الخزان ، ويبدو أن ذلك تسبب في سرعة تهديمه . والمؤسف حقاً في هذا الأمر أن التجربة الفاشلة قد قعدت بغيره من المهندسين القدامى

المطر فينبت الكلأ والمرعى ، والبدوى إنسان له القدرة على احتمال ظروف الصحراء وجوهاً الجفاف الحار ، ومائها القليل ، وطعامها الشحيح . وله صفات الكرم التي أساسها الاستعداد السخي للمشاركة في القليل الذي يملكه من الطعام أو الشراب . والجمال هو الرفيق الأول للإنسان في الحياة البدوية ، وهو حيوان له صفات خارقة على احتمال الجوع والعطش والسفر الطويل عبر الصحاري القاحلة . وكثيراً ما يسمى الجمال — عن جدارة — سفينة الصحراء ، كما أن الصحراء كثيراً ما تسمى « بحر الرمال » .

٣ — مورد المياه في الصحاري

والمطر هو أول ما خطر على البال من موارد المياه ، وهو قليل كما ذكرنا ويسقط في فصل دون فصل من الفصول الأخرى ، فالطر شتوي في صحاري الإقليم المصري ، وصيفي في صحاري السودان ، وله صفة التغير الشديد من عام إلى آخر ، وله صفة أخرى هي أنه يسقط في رخاخ شديدة مما يسبب سيولا عارمة تكتسح في طريقها



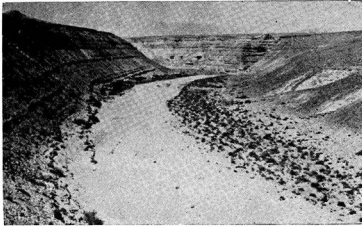
وادي جروى ، جنوبي حلوان وبه بقايا السد الذى أقامه قدماء المصريين لتخزين مياه النيل

لأن أية زيادة طفيفة في عمق البئر قد تصل إلى طبقة الماء المالح ، فيختلط الماء العذب بالماء المخزون فيفسده ، كما أن الحرص واجب في استهلاك هذه المياه إذ أن الإسراف يسبب طغيان الماء المالح على البئر .

كما أن في المناطق الصحراوية الهاذية لوادي النيل كميات من الماء الأرضي المتسرب من نهر النيل يمكن استغلالها في رى الأراضي الصحراوية كما سنبين فيما بعد. والمورد الثالث من موارد المياه في الصحارى هو ماء الرطوبة الجوية التى تتكاثف طبيعياً على صورة الندى . والبحث العلمى سيظهر وسائل فعالة لإمكان استغلال الرطوبة الجوية ، وزيادة كميات الندى ، بل استمطار السحب التى لا تخطر بظنهم مما يسمى بالمطر الصناعى . أما المورد الرابع للمياه فإنه لا يزال قيد الدراسة والبحث ، وهو إمكان استغلال المياه المالحة من البحار فى الرى بعد معاملات تقلل من ملوحتها . وهذا الموضوع فى نظرنا هو موضوع المستقبل الذى يجب أن تتجه إليه الجهود العلمية للتوصل إلى طرق اقتصادية لتيسير مياه

عن إقامة غيره من الخزانات ، ولو أن هذه التجربة القديمة نجحت لواصل الفراعنة الأقدمون معهم نحو تعمير الصحارى ، ولكان لنا من ذلك تراث عظيم . والمياه الجوفية هى المصدر الأهم ، وعليها تعتمد الواحات المتناثرة في صحارى مصر الغربية . والمياه الجوفية تحتزن في صخور مسامية من الحجر الرملى ، ويقال : إن الماء يتسرب خلالها من المناطق المطيرة في جنوبي السودان . واستغلال هذه المياه يقتضى دق آبار تصل إلى أعماق بعيدة قد تزيد على مائة متر ، حتى إذا اتصلت بالطبقة الحاملة للمياه تدفقت المياه صاعدة تحت ضغطها الطبيعى .

وفي بعض المناطق الساحلية كميات من المياه المخزونة في الكتلان الرملية والرواسب السطحية الأخرى ، وهى من مياه المطر ، وكمياتها قليلة إذ تطفو طبقة رقيقة من الماء العذب على سطح الماء المالح المتسرب من البحر . واستغلال هذه المياه يقتضى حفر آبار ضحلة تصل إلى طبقة الماء العذب ، ويتبغى الحرص في ذلك ،



واحد من الوديان الصحراوية وقد تحول إلى مجرى سيل عرم بعد المطر

البحر ، حتى يمكن رؤى مساحات لاتحد من الصحارى . وفى هذا الصدد نشير إلى الطاقة الشمسية وطاقة الرياح التى يمكن استغلالها فى هذا الأمر ، ناهيك بالطاقتين الذرية والنووية ، وفى ذلك مجالات خصصية لاستعمال هذه الطاقات فى أغراض الخير وزيادة إنتاج الطعام .

٤ - إمكانيات التوسع الزراعى فى الصحارى المصرية

إن البحوث والدراسات العلمية هى الوسيلة الوحيدة لحصر هذه الإمكانيات وتقييمها على وجه الدقة . ولكن المعلومات التى تجمعت لدينا خلال البحوث والتجارب العلمية التى تمت ، وخلال الخبرة البشرية عبر القرون السالفة ، تنبئ بأن إمكانيات التوسع الزراعى فى الصحارى المصرية تشمل الشريط الساحلى الممتد بمحاذاة البحر المتوسط ، ويبلغ طوله قرابة ٩٠٠ كيلومتر ، والأراضى المتاخمة لحوض وادى النيل وأراضى الواحات والمنخفضات المتناثرة فى الصحراء الغربية .

أما الشريط الساحلى فهو أكثر مناطق الإقليم المصرى مطراً ، والقطاع الغربى منه أكثر مطراً من

القطاع الشرقى فى شبه جزيرة سيناء . ومن صفات هذا الشريط الساحلى وجود سلسلة ، تكاد تكون متصلة ، من كثبان الرمل الساحلية التى تحفظ مياه الأمطار المتساقطة عليها ، مما ييسر استغلالها فى بعض الزراعات الخاصة لزراعة النخيل والبطيخ والطماطم وغيرها . كما أن القطاع الغربى الممتد من الإسكندرية إلى الحدود تتخلله طولياً سلسلتان متوازيتان من التلال الحجرية المنخفضة التى ينحدر عن سفوحها ماء المطر فيتجمع فى الرواسب الناعمة التى تكسو قاعدة التلال ، وفى هذا تجميع وتركيز لمياه المطر ، وإثراء للأرض المنخفضة على حساب الأرض المرتفعة . وقد أجريت بعض التجارب الناجحة لزراعة الزيتون واللوز والقسق والنخيل والعنب والخربوز وغيرها على هذه الأراضى المنخفضة ، كما نجحت زراعة التين على الكثبان الرملية ، وبخاصة فى المناطق القريبة من الإسكندرية . وتدل التجارب أيضاً على نجاح زراعة الخروع والقواكه مثل التفاح والكمثرى فى القطاع الشرقى فيما بين مدينتى العريش ورفع .

وقد أجريت فى السنوات الأخيرة تجارب مستفيضة لإدخال نباتات المراعى ، وتحسين المراعى الطبيعية فى

المنبسطة ، وفيها كميات عظيمة من الماء الأرضي تحمله طبقات الحجر الرملي النوبي . فاذا دقت أنابيب تصل إلى هذه الطبقات ارتفع فيها الماء الصالح للرى ، ولقد أصبح دق هذه الأنابيب أسير ، بفضل تقدم طرق الحفر وآلاته ، والتوسع في استنباط المياه الجوفية يستلزم المزيد من البحوث العلمية لتحديد كميات المياه المخزونة في باطن الأرض . والمياه الواردة بالتسرب خلال الحجر الرملي ، أو بمعنى آخر سرعة تعويض المياه التي تستخرج للاستغلال الزراعي ، كما يلزم حصر الأراضي وتصنيفها والتعرف على صفاتها الطبيعية والكياوية ؛ مما يمكن معه تحديد نوع المحصول المناسب ، وطرق القلاحة والرى والصرف وغير ذلك . والأراضي الصالحة في مناطق الواحات يتهددها خطر داهم هو زحف الرمل المتحرك . لذلك فإن البحوث العلمية الجادة ذات أهمية للوصول إلى وسائل فعالة ومناسبة لظروف الصحراء ، لتثبيت الكثبان الرملية وحماية الأراضي الزراعية ، وقد بدأت الحكومة مشروعاً ضخماً لتعمير الواحات ، هو مشروع الوادي الجديد .

هذه هي الصحراء ومشكلاتها المعقدة المتداخلة ، وعلى الإنسان أن يزحف إلى الصحراء ليظهر عوامل الجذب فيها ، وليس كالعالم سلاح فعدل يتنرع به الإنسان في كفافحه للتعمر وزيادة الإنتاج الزراعي لرفع مستوى حياته ، وحياة أجيال من الأبناء والأحفاد تأتي في المستقبل .

الجزء الغربي ، ولم تنزل هذه التجارب في حاجة إلى تمحيص ؛ فإراضي المناطق الجافة تحتاج إلى موازنات دقيقة بين الإنتاج النباتي وشدة الرعي ، مما يستلزم خبرات ودراسات عميقة ومضنية ، ونجاحها في نظرنا مشكوك فيه .

أما الأراضي المتاحة لحوض وادي النيل فهي شريط ممتد على جانبي الأرض المزروعة ، وهو شريط يضيق في المناطق الجنوبية ويتسع في مناطق الدلتا ، على أن حصر حدوده يحتاج إلى مزيد من الدراسات العلمية . وفي هذه الأراضي كميات من المياه الأرضية التي تسرب جانبياً من مجرى النهر ، ويمكن دق الآبار على مسافات من النهر ، ورفع المياه الأرضية صناعياً بالمضخات . وفي ذلك توسيع لرقعة الأراضي المزروعة . وقد تم فعلاً زراعة مساحات تجريبية على طول طريق القاهرة — الإسكندرية الصحراوى تعتمد على المياه المتسربة من النيل . ومنها أيضاً مياه منخفض وادي النطرون ، وبه تجربة موفقة لزراعة أراض جديدة . على أن مشروعات ضبط النيل وتخزين مياه الفيضان وأعمالها مشروع السد العالى الذى سيخزن مياه الفيضان التي تضع الآن سد في البحر المتوسط ؛ هذه المشروعات ستتيح زراعة مساحات إضافية من الأراضي التي يغطيها في الوقت الحالى جدد الصحارى ، أو المستنقعات المألحة في مناطق الدلتا الشمالية .

وفي مناطق الواحات مساحات عظيمة من الأرض



نخائل نعيمة والفربال

بقلم الدكتور محمد مندور

● مقدمة

الكلاسيكي الذي ازدهر في القرن الرابع الهجري بنوع خاص بفضل عبد الله بن المعز وابن قتيبة والصولي والآمدى وقدامة بن جعفر وعبد العزيز الجرجاني ثم أبي هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني ، وأتيح لنهضتنا الحديثة عالم أزهى برز من بين الصفوف بذوقه الفنى السليم وعلمه الواسع بالأدب العربى القديم وعلوم اللغة المختلفة ، هو الشيخ حسين المرصنى الذى ألف كتاب « الوسيلة » الضخم ، وهو الكتاب الذى يعتبر الباعث للنقد العربى الكلاسيكى حتى لندكرنا موازنته بين البارودى وشعراء العرب القدماء ونحمسه لشاعرنا الحديث بموازنات الآمدى والجرجاني بين البحرى وأبى تمام أو بين المتنبى وخصومه على نحو ما أوضحت فى كتابى عن « النقد المنهجى عند العرب » .

واستمر النقد العربى الكلاسيكى الجليل موجوداً بعد المرصنى ووسيلته خالصاً عند ناقد مثل مصطفى صادق الرافعى أو مختلطاً بالنقد الجديد الذى أخذنا نتعلمه عن الغرب عند أستاذ ناقد مثل الدكتور طه حسين ، على حين أخذت اتجاهات النقد الجديد الغربى المصادر تتنوع وتتطور وتعتق مذاهب فكرية وفنية متباينة عند نقاد من أمثال العقاد والمازنى وشكرى ومندور وأميين العالم وغيرهم ممن سنستعرضهم فى هذه السلسلة التى نرجو أن تخرج منها بدراسة متكاملة للنقد والنقاد المعاصرين توازى أو تكمل دراستنا السابقة للنقد المنهجى عند العرب القدماء .

لقد أخذنا ندرس أدبنا العربى الحديث بجميع فنونه ، فكتب بعض الكتب ، ونشرت بعض المقالات الجادة عن القصص والقصاصين ، والمسرح وكتاب المسرحية ، والشعر والشعراء ؛ على حين ظل نصيب النقد والنقاد من هذه الدراسة بالغ الندرة حتى خيل إلى البعض أن النقد قد كان - ولا يزال - متخلفاً عن حركة الإنتاج الأدبى ، وذلك مع أن النقد والنقاد قد ساهموا فى نهضتنا الأدبية المعاصرة أكبر المساهمة فربسوا لها السبيل ، وأوضحوا المعالم ، وبلوروا الاتجاهات وفلسفوها . وكان بينهم عدد كبير من ذوى الثقافة الإنسانية واللغوية والجمالية الواسعة التى لم يتوافر مثاها لكثير من كتاب القصص والمسرحيات والقصائد حتى لنحسب أن النقد قد خلق فى حياتنا الثقافية والفنية العامة من التيارات والقيم أكثر مما خلق الأدب الإنشائى بحيث يصح لنا أن نعتبر النقد فى نهضتنا الحديثة فناً خلافاً يحتل مكان الصدارة بين فنون أدبنا المعاصر .

ولسد الثغرة وإبراز هذه الحقيقة طلب إلى صديقى الدكتور على الراعى أن أمد « المجلة » بسلسلة دراسة مستقصاة عن النقد والنقاد فى نهضتنا الأدبية المعاصرة . ولا كانت هذه الهبة قد قامت أول الأمر منذ أواخر القرن الماضى على أساس بعث التراث العربى القديم وبخاصة التراث الشعرى كان من الطبيعى أن يصاحب هذه الهبة الجديدة بعث مائل لفن النقد العربى

الحديث ... الخ للدكتور محمد مندور . وكذلك الأمر في عدد من أهمات كتب النقد العالمية مثل «أحاديث الاثنين» بأجزائها الواحد والعشرين لناقد فرنسا الأكبر سانت بييف . ثم «أحاديث الاثنين الجديدة» له أيضاً و«انطباعات المسرح» للنقاد المسرحي الفرنسي الكبير جيل نجر و«أربعون عاماً في المسرح» للنقاد الفرنسي الآخر فرنسيس سارسي و«فن المسرح في هامبورج» للنقاد الألماني الكبير ليسنج وغيرها من المؤلفات الضخمة في آداب الأمم المختلفة .

وإذا ذكرنا أن الأستاذ ميخائيل نعيمة قد ولد على الأرجح بمدينة بسكنتا بجبل لبنان في سنة ١٨٨٩ يكون معنى ذلك أنه قد كتب كل هذه المقالات التي جمعها كتاب «الغربال» ولما يكاد يتجاوز الثلاثين من عمره . ومع ذلك فباستطاعتنا أن نؤكد أن ميخائيل نعيمة كانت قد توافرت لديه عندئذ من الثقافة والخبرة بالحياة ما مكّنه من أن يستقر على فلسفة نهائية في وظيفة الأدب وفي منهج التقدم مع قوة في الحق بل بقوة كان من الطبيعي أن تضعف بعد ذلك بتقدم المؤلف في السن وسيطرة روح المسألة بل روح التصوف على نفسه حتى انتهى إلى ما هو عليه اليوم في شيخوخته من تسامح ومحبة واستنجام بل عزلة تثير في نفوسنا اليوم أعظم التأمل عندما نطالع في غرباله تلك الحملات القوية العنيفة على أنصار الأدب التقليدي ومن يسمهم ضفادع الأدب الذين كانوا ولا يزالون أحياناً يواصلون التقيق كلما عثروا بتجديد في اللغة ووسائل تعبيرها بحيث نستطيع أن نؤكد أنه إذا كان ميخائيل نعيمة قد عاد بعد «الغربال» إلى النقد الأدبي فلإننا لا نظن أنه قد أتى بتجديد فضلاً عن تأكيدنا من أن روح التسامح لا بد أن تكون قد أضعفت من عنف تمسكه بما يعتبره الحق والخير والجمال .

وأما أساس حكمتنا على ميخائيل نعيمة بأنه كان

وقد كنا نودُّ أن نتبع التسلسل التاريخي في هذه الدراسة البكر فبنياً بالشيخ حسين المرصفي ولكن بعض الظروف تضطرننا إلى العدول عن هذا المنهج الذي نرجو أن نعود إليه فيما لو قد رُغِذَ السلسلة أن تظهر فيما بعد في كتاب قائم بذاته .

وبنبدأ اليوم سلسلتنا بالحديث عن ميخائيل نعيمة وكتابه الهام «الغربال» الذي يعتبر من أهمات الكتب في تاريخ حركتنا النقدية الحديثة .

الغربال

أصدرت «المطبعة العصرية» أول طبعة من كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة في سنة ١٩٢٣ وقد صدرت منه أخيراً الطبعة السادسة مما يدل على صلابه هذا الكتاب وقوة مقاومته لطوفان الزمن ، فهو لا يزال يقرأ ، ولا يزال يؤثر في الأدباء والنقاد والمفكرين .

وكتاب «الغربال» لم يؤلفه الأستاذ ميخائيل نعيمة دفعة واحدة وفقاً لمنهج مرسوم ، وإنما هو مجموعة من المقالات النقدية التي نشرها المؤلف في الصحف أو كتبها كقدمات لبعض مؤلفاته مثل مقالة عن «الرواية التمثيلية العربية» فهي مقدمة لمسرحيته المسماة «الآباء والبنون» وليس في هذا ما ينقص من قيمة الكتاب وأهميته في شيء ، فلإن عدداً كبيراً من روائع إنتاجنا الأدبي المعاصر ليس إلا مجموعات من المقالات التي نشرها رواد أدبنا ونقدنا المعاصر في الصحف والمجلات من أمثال «في أوقات الفراغ» للدكتور محمد حسين هيكل و«القصص» و«ساعات بين الكتب» و«مطالعات في الكتب والحياة» ... الخ للأستاذ عباس محمود العقاد ، و«حصاد الخشيم» و«قبض الريح» ... الخ للأستاذ إبراهيم عبد القادر المازني و«حديث الأربعاء» بأجزائه الثلاثة ... الخ للدكتور طه حسين . و«في الميزان الجديد» و«نماذج بشرية» و«قضايا جديدة في أدبنا

مهب الريح » و « صوت العالم » و « النور والدجور »
و « مرداد » و « دروب » و « أكابر » و كتابه الأخير
« أبعد من موسكو ومن واشنطن » فقد كتبها بعد عودته
من المهجر .

وأما الكتب التي طبعت له وهو لا يزال في المهجر
فلا تكاد تعدو مسرحية « الآباء والبنون » سنة ١٩١٨
ثم كتاب « الغريال » الذي سنتناوله الآن بالحديث .

وكتاب « الغريال » يضم إحدى وعشرين مقالة
منها ما خصصه للهجوم العنيف على الأدب العربي
التقليدي المترى وعلى التحجر اللغوي مثل مقال
« الحياحب » و « نقيق الضفادع » ثم على العروض
التقليدي في مقال « الزحافات والعلل » . ومنها ما تناول
فيه بالنقد التطبيقي بعض المؤلفات الأدبية التي كانت
قد ظهرت عندئذ مثل مقال عن « القرويات » وهو
ديوان لرشيد سليم الخوري طبع بمطبعة مجلة الكرمة في
سان باولو بالبرازيل في أمريكا الجنوبية سنة ١٩٢٢ ،
وآخر عن « الرخائي في عالم الشعر » ، وثالث عن ديوان
« السابق » الذي نشره جبران خليل جبران بالإنجليزية في
سنة ١٩٢٠ ، ورابع عن قصة « ابتسامات ودموع » التي
عرّتها الآتسة مى عن كتاب « الحب الأملاني » لماكس
مور ومحاضرة الآتسة مى أيضاً في الجامعة المصرية
الأهلية بدعوة من جمعية مصر الفتاة عن « غاية
الحياة » . وخامس عن ديوان « أغاني الصبا » الذي نشره
محمد الشريفي سنة ١٩٢١ ، وسادس عن كتاب « النبوغ »
الذي صدر لمؤلفه لييب الرياشي عام ١٩٢١ ، وسابع
عن ترجمة الشاعر خليل مطران لمسرحية « تاجر البندقية »
لشكسبير وقد صدرت عن دار الهلال سنة ١٩٢٢ ،
وثامن عن الجزأين اللذين صدرا من كتاب « الديوان »
للأستاذين العقاد والمازني ، وتاسع عن « العواصف »
لجبران خليل جبران ، وعاشر عن كتاب « الفصول »
الذي صدر عن مطبعة السعادة سنة ١٩٢٢ للأستاذ

قد استكمل ثقافته وخبرته بالحياة عندما كتب مقالاته
النقدية التي يضمها « الغريال » فنجد في تاريخ حياته
الحافل منذ خطواته الأولى بالتجارب الثقافية وتجارب
الحياة ، ففي الثامنة عشرة من عمره ترك ميخائيل نعيمة
مستقل رأسه في بسكنيا إلى مدينة الناصرة بفلسطين حيث
التحق بمدرسة المعلمين الروسية ، وبعد أربع سنوات
اختارته إدارة المدرسة لتحصيل العلم على نفقتها في
روسيا ، فصار إلى « بلوتفا » حيث درس في كليتها
خمس سنوات توجه بعدها إلى الولايات المتحدة الأمريكية
عام ١٩١١ ونزل بولاية واشنطن حيث يقيم أخواه
ودرس الحقوق والآداب في جامعتها إلى عام ١٩١٦ وجعل
ينشر في مجلة « الفنون » مقالات نقدية وقصصاً ثم راسله
صاحب المجلة نسيم عريضة ودعاه بإصرار للقدوم
إلى نيويورك ، وهناك تعرف إلى الأدباء الذين تكونت
منهم « الرابطة القلمية » . وفي عام ١٩١٨ انخرط في
الجيش الأمريكي وذهب إلى ساحة الحرب في فرنسا
وانتهز فرصة وجوده في أوروبا ليستمتع إلى سلاسل من
المحاضرات في فرنسا وبلجيكا . وبعد انتهاء الحرب ترك
الجندية عام ١٩١٩ وعاد إلى نيويورك وأقام فيها ثلاثة
عشر عاماً أسهم خلالها في نشاط الرابطة الأدبي على
حين كان يشتغل موظفاً في متجر براتب متواضع .
ومن طريف ما يذكر ما علمته منه شخصياً من أنه
قد كتب قصيدة « أنسى » الشهيرة وهو جالس في المنجر
يحصل الأثمان من المشترين . وبعد أن توفي جبران غادر
ميخائيل نعيمة المهجر حاملاً معه كتبه المخطوطة ليعود
إلى لبنان عام ١٩٣٢ حيث لا يزال يقيم في قريته الحبيبة
بسكنيا . وكان من بين ما حمل من مخطوطات كتبها
وهو في المهجر ديوانه الشعري « خمس الجفون » ثم
قصصه وخواطره التي تضمها كتبه « كان ياما كان »
و « المراحل » و « مذكرات الأرقش » وأما كتبه الأخرى
مثل « زاد المعاد » و « كرم على درب » و « الليادر »
و « لقاء » و « الأوثان » و « جبران خليل جبران » و « في

الأديبان نعيمة والعقاد أنهما لم يسبق لهما اللقاء شخصي إلا في مؤتمر الأدباء العرب الذي انعقد في القاهرة في ديسمبر سنة ١٩٥٧ .

وأما التحية التي تبادلها الجانبان فوجودة في كتاب الغريبال نفسه حيث كتب الأستاذ ميخائيل نعيمة عن « الديوان » مقالاً حماسياً حاراً استقبله بقوله : « ألا بارك الله في مصر ، فأكل ما تنتره ثروة ، ولا كل ما تنظمه بهرجة . وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زعفر الكلام ، وتوله وصف القوافي . فك زمرت ليهلوان ، وطبلت لمشعور ، وطبلت لسكران . غير أني عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه أمس بالبرهان . عرفت أن مصر ، مصران لا واحدة : مصر ترى البعوضة جميلة والمذلة جبلاً ، ومصر ترى البعوضة بعوضة والمذلة مذلة . ومصر لها ميزان بكفة واحدة ومقياس بطرف واحد . ومصر لها ميزان بكفتين ومقياس بطرفين فهي تفصل بين الوطني والدموي وتميز بين الفقر والفرسخ . إن مصر هذه - مصر الثالثة - قد قامت اليوم تناقض الأروى الحساب فانتصبت وإياها أمام محكمة الحياة وسلحها الويدان الحى وبحكمها الحق . لأنها تقول لها « إما أن تبتلي لي حقلك بابتعاري فأسكت ، أو أريك كل ما فيك من زيف فتسكتين » وبمسيرة أخرى إن مصر تصفى اليوم حساياها مع ماضيها » .

وقد ورد الأستاذ العقاد هذه التحية بمثلا في مقدمة كتبها للغريبال وفيها يقول : « لو لم يكتب قلم التبعي هذه الآراء التي تمتثل للقارئ في هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا فما وقد كتبها وحمل عبئها فقد يجب على الأقل أن أكتب مقدمتها » . ثم يقول عن مضمون الكتاب « وإلحق أني قد وقعت من قراءة هذه الصفحات على قرابة صحيحة وجوار ملاسق في الحى الذى أسكنه في هذه الدنيا الأدبية الجديدة . رأيت قلماً جاعداً في طلب الشعر الصحيح شعر الحياة لا شعر الزخافات والعلل ورأيت ينعى على الشعر الزث الذى تركنا بلا شعر وما يبق (في حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا) ورأيت يريد من الشاعر أن يكون نبياً ويشكر أن يكون بهلواناً ويريد من الشعر أن يكون وحياً وإلهاماً ويشكر أن يكون (غريباً) من الحجل والجمل والمشي على الأسلاك والانتصاب على الرأس ويقع الأثقال بالأسنان ولث الرجلين حول العنق إلى ما هناك من الحركات التي يجيدها القردة أيما إجادة » .

• المنهج النقدي

وأهم ما يجب أن نعرض له هو البحث عما إذا كان ميخائيل قد استقر على منهج نقدي معين .

عباس محمود العقاد ، وأخيراً مقال عن ديوان كان لايزال مخطوطاً للشاعر نسب عريضة وهو ديوان « الأرواح الحائرة » ثم مقال عنيف بعنوان « الدرة الشقية » وفيه ينقد نقداً لاذعاً قصيدة طويلة كانت مجلة الهلال قد نشرت في عدد أبريل سنة ١٩٢٢ للشاعر أحمد شوقي بعد أن أنشدها في احتفال أقيم في دار الأوبرا السلطانية بمناسبة إنشاء جمعية تعاون لمساعدة الفقراء في القطر المصرى .

وبعد كل ذلك نذكر مقالاته عن النقد البناء وهي المقالات التي يتحدث فيها عن « الغربة » و « محور الأدب » و « الرواية التمثيلية العربية » و « المقاييس الأدبية » و « الشعر والشاعر » ثم مقال قصير يدعو إلى ضرورة الترجمة عن الآداب الأجنبية بعنوان « فلترجم » .

• الغريبال والديوان

وهناك مسألة تاريخية هامة يجب أن تفصل فيها أولاً : وهي ظهور كتابي : الديوان ، والغريبال في وقتين بالغى التقارب ، إذ ظهر الديوان في سنة ١٩٢١ ، وظهر الغريبال في سنة ١٩٢٣ . والكتابان يرميان إلى هدف واحد هو الهجوم العنيف على مدرسة الأدب التقليدى أى مدرسة البعث ، والدعوة إلى أدب جديد ، مما قد يوحي بتأثير أحدهما على الآخر ولكن الاستقراء التاريخي السليم يؤكد أن هذا التأثير المتبادل لم يحدث ، وقد أكد الأستاذان نعيمة والعقاد لنا شخصياً عدم حدوث هذا التأثير ، وقررا أن كلا من الاتجاهين قد تولد بطريقة تلقائية ونتيجة لظروف متشابهة هي اتصال الجانبين المهجرى والشرق بالآداب والثقافات الأوروبية ثم لإحساس كل من الجانبين بأن اتجاهات الأدب العربى التقليدى لم تعد تكفى حاجات العصر المتطورة ، وإذا بكل منهما يسير في خط مواز للآخر دون سبق اللقاء ، وقد اكتفى كل منهما بأن يحجب الآخر تحية حارة ويشد على يده على بعد المزار ، إذ حدثني

الواقع إلا كاشفاً نفسه فهو إذا استحسن أمراً لا يستحسنه لأنه حسن في ذاته ، بل لأنه ينطبق على آرائه في الحسن . وكذلك إذا استهجن أمراً فقدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية . فلتأخذ آرائه في الجمال والحق وهذه الآراء هي ثبات ساعات جهاده الروسي ورسيد حساباته الدائمة مع نفسه تجاه الحياة ومعانيها .

● المقاييس الأدبية

المنهج الذي يرتضيه نعيمة إذن هو المنهج التأثري الذاتي فلكل ناقد غرباله الذي يتفاوت دقة واختلالاً . ومع ذلك فهناك مقاييس عامة يستطيع الناقد أن يعثر عليها إذا ما تأمل وظيفة الأدب في الحياة ، والحاجات الإنسانية التي يجب أن يشبعها ، وهذه الحاجات هي ما أخذ ميخائيل نعيمة يبحث عنه في مقاله عن «المقاييس الأدبية» .

ولو أننا عدنا إلى تلك الفترة التاريخية التي كتب فيها نعيمة كتابه « الغسر بال » لنحاول أن نتحسس الحاجات التي كان العرب يطلبون إلى الآداب والفنون عندئذ لشباعها لوجدنا أن تلك الحاجات إنما كانت تنبع عن الذات الفردية التي أخذت تتفتح وقسمي إلى تأكيد وجودها في زمن أخذ الوعي القومي ينتشر فيه فيعكس على الأفراد إحساساً قوياً بذواتهم ورغبة عارمة في تأكيد تلك الذات ، وبخاصة بعد أن اطلعوا على الآداب الغربية الشعر الغربي بالذات ، وأحسوا فيه بفيض قائله ، حتى لئزى الاتجاه الرومانسي عند الغرب يستهوي أقدسهم المتعطشة إلى الحرية وإلى التعبير عن الذات ، مما جعل الدعوة إلى التجديد في الشرق العربي وفي المهاجر تلقى تلقائياً عند دعوة واحدة هي الدعوة إلى شعر الوجدان الذاتي .

واستطاع الناقد الحساس ميخائيل نعيمة أن يتخذ من روحه بؤرة تتجمع فيها حاجات عصره الفنية الجديدة وتأخذ من هذه الحاجات مقاييس عامة للأدب ولخص تلك الحاجات في أربع :

« أولاً : حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما يتناهبنا من العوالم

ومن مقاله عن « الغربة » نئين أن منهج نعيمة النقدي هو المنهج التأثري الذاتي فهو يقول :

« إن لكل ناقد غرباله ، لكل موازينه ومقاييسه ، وهذه الموازين والمقاييس ليست مسجلة لا في السماء ولا على الأرض ، ولا قوة تدعها وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه ، وقوة الناقد هي ما يبطل به سلطوره من الإخلاص في النية والحية لمهنته والغيرة على موضوعه ودقة النوق ورقة الشعور وتيقظ الفكر ، وما أوتي به بعد ذلك من مقدرة البيان لإيصال ما يقوله إلى عقل القارئ وقلبه . فالناقد الذي توفرت له مثل هذه الصفات لا يعدم أناساً ينصرون تحت لوائه ويعملون بمشيئته فيستجوبون ما يحب ، ويستجوبون ما يبتغ ، فيصبح وهو وراء منصفته سلطاناً متأثر بأمره وتتمتع بهديه ، وتتمتع بجلاوه وتتوق بقوته ألوف من الناس . إذا طرق سيلاً سلوكه وإذا صب نعمته على صم حطموه ، وإذا أقام لهم إلهاً عبده ، وبغروا له ، وسبحوه .

« غير أن الناقدين طبقات كما أن الشعراء والكتاب طبقات فما يصلح أن يقال في الواحد منهم لا يصلح أن يقال في كلهم . إلا أن هناك خلقة لا يكون الناقد ناقداً إذا تجرد منها ، وهي قوة التمييز القطرية تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد ولا توجد لها قواعد ، والتي تتبدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تتبدعها المقاييس والموازين . فالناقد الذي يتخذ حسب القواعد التي وضعها سواه لا ينفع نفسه ولا مقوله ولا الأدب بشيء . إذ لو كانت لنا قواعد ثابتة لفرز الجليل من الشيع والصحيح من اللئيم لما كان من حاجة إلى النقد والناقدين » (بل كأنه من الجهل على كل قارئ أن يأخذ تلك القواعد ويطبق عليها ما يقرأه لكننا في حاجة إلى الناقدين لأن أذواق السواد الأعظم منا مشبعة بغرافات رضعناها من لدى أسنان وترهات اقتبلناها من كف يميننا ، فالناقد الذي يتخذ أن ينتشلنا من غرافات أسنان وترهات يميننا والذي يضع لنا اليوم محبة لتذكرها في الغد هو التراث الذي ستبخره والحادى الذي سنسير على حذوه » .

ومن الواضح أن مثل هذا المنهج النقدي لا يكتفى بالتفسير والتقييم بل من الممكن أن ينتهى إلى خلق أدبي مبتكر على نحو ما يؤكد نعيمة في المقال نفسه بقوله :

« إن الناقد مبدع عندما يرفع النقاب فأثر يتقدم عن جوف لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه فكأن سالت نفس من هذا القبيل : ليت شعري هل درى شكريس يوم غط رواياته وأغانيه أنها ستكون خالدة ؟ أم تراء وضعا يقضى بها حاجة وقتية ظن أنها ماتت بموته ؟ إني من الذين يرجحون الرأي الثاني لذلك يجلون الناقد الذين (اكتشفوا) شكريس بعد موته لإجلالهم الشاعر نفسه إذ لولاهم ما كان لنا شكريس . وفي اعتقادي أن الروح التي تنبش من الحلق بروح كبيرة في كل زعائها وتجلجلا فتسلك مسالكها وتتوسس موسياتها وتصعد وتهبط صعودها وهبوطها لروح كبيرة مثلها . ثم إن الناقد مولد لأنه فيما يتخذ ليسرى

النسبية ولكنها مع ذلك لا يمكن أن تنفصل عن الحياة التي لا تعرف لها في النهاية من يؤر غير الذوات الفردية التي أصبحت النوازع المنعثة من طبيعتها تختلط وتنصهر مع النوازع التي تنعكس فيها من المجتمع .

ولا أدلّ على عمق ما في هذه المقاييس من نسبة من أن نلاحظ أن الداعي إليها من أنصار المذهب التأثري الذاتي في النقد لا المذهب الموضوعي شبه العلمي ، وبالفعل نرى ميخائيل نعيمة يهاجم عروض التحليل بن أحمد في مقاله عن « الزخافات والعلل » هجومياً عنيفاً ويتهمة بأنه قد حوّل الشعر العربي إلى نظم لا ينفذ بفكر أو حياة مع أنه من المؤكد أن العروض ليس هو المسئول عن ذلك ، فالعروض ما هو إلا مجموعة من القواعد التي

تحدد وتصحح القوالب الموسيقية للشعر ، ونحن في حاجة إلى الموسيقى كما يقبل ميخائيل نعيمة نفسه ، وقد لترضينا هذه القوالب أو تلك ، ولكننا لانستطيع أن نغفل العنصر الموسيقي في الشعر لا لأنه يطربنا فحسب ، بل لأنه وسيلة من وسائل الأداء لا تقل أهمية عن الألفاظ والراكيب . بل قد تفوقها . لأن النغم كما يقول ابن عبد ربه « فضل في المنطق لم يقدر اللسان على استخراجها فاستخرجت الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع » أي أن النغم وسيلة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها النفسية المتباينة من حزن إلى فرح ومن غبطة وتوتب إلى كآبة وانقباض . وإذا كان بعض أدباء المهجر قد ثاروا على عروض الشعر العربي ، ونادوا بالشعر المنثور ، وجاراهم في ذلك عدد من أدباء المشرق من أمثال الآسمة عى والأستاذ حسين عفيف فإن هذه الدعوة لم يطل عمرها وذلك لأنها على الأقل لم تشجع حاجتنا إلى الموسيقى ، حتى رأينا شباب شعرائنا المعاصرين يعدلون عنها إلى محاولة جديدة لم يفصل فيها الزمن بعد وهي محاولة اتخاذ التفعيلة وحدة موسيقية بدلاً من البيت ، وعلى العكس من ذلك نعتقد أن التحلل من القافية الموحدة أمر استطاع وقتنا العربي أن يقبله بل

النفسية : من رجاء وبأس وفوز . وفشل . وإيمان وشك . وحسب وكراه . ولذة وألم . وسرور وفرح . وسوء وطمانية . وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات .

« ثانياً : حاجتنا إلى نور تهتدي به في الحياة . وليس من نور تهتدي به غير نور الحقيقة حقيقة ما في نفسنا وحقيقة ما في العالم من حولنا فحين وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة لئلا فننكر أن في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم وسيبقى حقيقة حتى آخر الدهر .

« ثالثاً : حاجتنا إلى الجميل في كل شيء . ففي الروح عشت لا ينطلق إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال . فإننا وإن تضاربت أدواتنا في ما نحبه جيلًا وما نحبه جيلًا لا يمكننا التعاضد من أن في الحياة جمالا مطلقاً لا يختلف فيه ذوقان .

« رابعاً : حاجتنا إلى الموسيقى . ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا تدرك كبه . فهي تهتز لقصف الرعد ولحرير الماء ولخفيف الأوراق . لكنها تنكسر من الأصوات المتناثرة وتنافس بما تألف منها .

ثم يظهر ميخائيل نعيمة طبيعة هذه المقاييس وتفاوتها بتفاوت الأفراد في الدرجة لا في الجوهر فيقول :

« هذه بعض حاجتنا الروسية إن لم تكن كلها . وفي معنا في كل حين فهي وإن تنوعت في الناس يتنوع الأفراد والشعوب والأزمنة والأقطار لا تنوع بجموعها بل بدرجات شدتها ولولا شعورنا بها وهي المقاييس الثابتة التي يجب أن نقيس بها الأدب لفتكون قيمته بمقدار ما يسد من بعض هذه الحاجات أو كلها ويكون أتمته أجلاء يائناً وأغناء حقيقة وأعلاماً وروفاً وأشباه وقماً » .

ومن البين أن كل هذه المقاييس إنما تنبع من الذات الفردية وهي تستند إلى حاجات لا ترضى جميع المذاهب الأدبية التي تصطرع اليوم في العالم . فمن تلك المذاهب من يريد من الأدب أن يفصح عن روح الجماعة ومطالبها ومشكلاتها لا عن الذوات الفردية . ومنها من لم يعد يقنع من الأدب بإشباع حاجات روحية بل يطالبه بأن يهدى الروح ذاتها عن طريق الإيحاء ويخرجها عن الذاتية إلى الغيرية ومن الأثرة إلى الإيثارة ومن الشكوى والتشاؤم إلى الأمل والتفاؤل . ومن الخوف واليأس إلى الثقة والاستبشار ولكننا مع ذلك لا يمكن أن ننكر لحقيقة هذه الحاجات التي يدعونها صاحب الغريال بحق إلى أن نتخذ منها مقاييس للأدب : قد تدخلها

استطاع أيضاً أن يتحلل من وحدة الوزن في المطولات وبخاصة في المسرحيات الشعرية .

ومن البديهي أننا لا نعترض على مهاجمة الأستاذ ميخائيل نعيمة لعروض التحليل والتهكم به تعصباً خُذاً العروض في ذاته بل تعصباً لموسيقى الشعر التي تعتبر من مقوماته الأساسية التي إذا فقدتها فقد خاصية من الخصائص الكبرى التي تميزه عن النثر الذي لا بد هو الآخر أن تكون له موسيقاه ، وأن يكون له إيقاعه النثري ولكنها موسيقى وإيقاع مختلفان في نسقتها أكبر الاختلاف عن موسيقى الشعر الواضحة المعبرة وعن إيقاعه المنتظم المحدد على نحو ما أوضحنا في مقالنا المنشور بالعدد السابق من هذه المجلة عن « الشعر العربي - غناؤه وإنشاده ووزنه » .

وأخيراً وليس آخراً نودُّ أن نسترعي النظر إلى أن هذه المقاييس الجديدة التي حاول أن يوجدها الأستاذ ميخائيل نعيمة ورجال جيله كلهم من أمثال العقاد والمازني إنما تنصرف أولاً وقبل كل شيء إلى الشعر بل إلى فنٍّ محدد من فنون الشعر هو الشعر الغنائي الذي ورثناه عن أجدادنا العرب وأخذ نقادنا ومفكرونا يقتتلون حوله خلال الربع الأول من هذا القرن بل إلى سنوات بعد ذلك مغفلين فنوياً أخرى أخذت تظهر في أدبنا المعاصر مثل فن المسرحية الشعرية وفن القصة والأفصوصة وفن السيرة وفن المقالة فهذه كلها فنون لا نكاد نعرُّ على آراء فيها وفي منهاج نقدها عند نقاد الجيل السابق .

● معركة اللغة

ومشكلة أخرى خطيرة عرض لها الناقد ميخائيل نعيمة في غرباله هي مشكلة اللغة حيث أخذ يهاجم في مقاله « نقيق الضفادع » الأدباء والنقاد المزمّنين في اللغة وقواعدها وعلموها ، ويرى في تزيمهم هذا ما يشبه نقيق الضفادع . وعنده أن اللغة ما هي إلا مجرد رموز كغيرها من الرموز التي استخدمتها ولا تزال تستخدمها

الإنسانية كوسيلة للإفصاح عما يختلج في النفس من فكر أو إحساس . وحسبنا أن تستطيع أداء هذه الوظيفة ، بل من الخير تبسيط تلك الرموز إلى أقصى حد مستطاع ، لأنها كلما ازدادت تبسيطاً ازدادت قدرة على تحقيق وظيفتها في نقل الفكر والإحساس من نفس إلى نفس .

هذه هي نظرة الأستاذ ميخائيل نعيمة إلى اللغة ومن حسن الحظ أنها ظلت نظرة نظرية فلم يخرج هو نفسه ولا خرج زملاؤه من أدباء المهجر على لغتنا الفصحى وقواعدها وإن كانوا قد جددوا أحياناً كثيرة كما جدد بعض إخوانهم في الشرق من وسائل أدائها التعبيري وتركيباتها اللغوية فضلاً عن مفرداتها .

وناقدا المثقف ميخائيل نعيمة وإخوانه من أدباء المهجر الأفذاذ لا يمكن أن يغيب عنهم أن قواعد اللغة ليست قيوداً متطفلة ، بل أدوات تعبير بالغة الأهمية . وإذا كانت أفعال اللغة هي رموز التعبير عن ذوات الأشياء والمفاهيم فإن أدوات الإعراب هي وسائل التعبير عن العلاقات التي تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية ومفعولية وإخبار وإنشاء وتحديد زمني ونوعي للأحداث . واللغة التي تتهاون في قواعددها إنما تتهاون في أهم جانب من جوانب وظيفتها وهو جانب التعبير عن الروابط والعلاقات .

وفضلاً عن كل ذلك فإن اللغة إذا كانت تنزل إلى مستوى الرموز في التعبير عن بعض الحقائق العلمية والرياضية فلها كثيراً ما ترتفع إلى مستوى الغاية في الأدب ، وذلك لأن الأدب إنما يتميز عن غيره من الكتابات بأنه لا يهدف إلى مجرد نقل معنى أو إحساس من نفس إلى نفس بل يهدف أحياناً كثيرة إلى ما نسميه بالتصوير البياني ، وقد تركزت عملية الخلق الأدبي في هذا التصوير ذاته وبذلك لاتصبح اللغة مجرد أداة للتعبير أو التقرير بل تصبح كالرخام الذي ينحت منه الفنان تمثاله أو كالألوان التي يلون بها المصور رسومه .

في تأليف ما أغنوا به أدينا المعاصر من شعر جيد ، ولا تخرجوا على قواعد تلك اللغة بحيث لم يتمخص هجوم الأستاذ ميخائيل نعيمة عن نتائج تطبيقية ، وذلك فيما عدا مسرحية « الآباء والبنون » التي فضل الأستاذ ميخائيل نعيمة أن ينطق شخصياتها باللغة الفصحى حيناً والعامية حيناً آخر وفقاً لمقتضى مستوياتهم الثقافية وقال في ذلك :

« إن أكبر عقبة صادفتها في تأليف الآباء والبنون وسببها هذا كل من طرق هذا الباب سوى هي اللغة العامية والمقام الذي يجب أن تغماء في مثل هذه الروايات وفي عرق - وأذن الكاتبين يوافقون على ذلك - أن أشخاص الرواية يجب أن يخاطبونا باللغة التي نتمودا أن يعبروا بها عن عواطفهم وأفكارهم وأن الكاتب الذي يحاول أن يعمل فلاحاً أمياً يتكلم بلغة الدواوين الشعرية والمؤلفات اللغوية يعظم فلاحه ونفسه وقارته وسامه لا بل يظهر أشخاصه في مظهر الخزل حيث لا يقصد الخزل، ويعترف جبراً ضد فن جاله في تصوير الإنسان حسبما نراه في مشاهد الحياة الحقيقية . وهناك أمر آخر جدير بالاهتمام متعلق باللغة العامية وهو أن هذه اللغة تستر تحت ثوبها الحسن كثيراً من فلسفة الشعب واختصاصاته في الحياة وأمثاله واعتقاداته التي لو حاولت أن تؤديها بلغة فصحية لكنت كمن يلوهم أشعاراً وأمثالاً عن لغة أعجمية ، وربما تخالفني في ذلك بعض الذين يلبطوا بقولهم ، وتسلموا بكتب الصوف والنحو كلها قائلين : إن كل الصيد في جوف الفرا وأن لا بلغة أو فصاحة أو طلاقة في اللغة العامية لا يستطيع الكاتب أن يأتي بها بلغة فصحى ، فلهؤلاء ننصح أن يدرسوا حياة الشعب ولغته بإيمان وتدقيق . « الرواية التمثيلية من بين كل الأساليب الأدبية لا تستطيع أن تستغنى عن اللغة العامية . وإنما العقدة هي أننا لو اتبعنا هذه القاعدة لوجب أن نكتب كل رواياتنا باللغة العامية إذ ليس بيننا من يتكلم عربية الجاهلية أو العصور الإسلامية الأولى وذلك يعني انقراض لغتنا الفصحى ونحن بعيدون عن أن نبغى هذه الملمة القوية . فإين المخرج ؟ » عبقاً بحثت عن حل لهذا المشكل فهو أكبر من أن يحله عقل واحد وجلي ما توصلت إليه بعد التفكير هو أن أجعل المتكلمين من أشخاص روايتي يتكلمون لغة معربة ولغة الأميين اللغة العامية لكنني أعترف بإخلاص أن هذا الأسلوب لا يحل المقدة الأساسية فالمسألة لا تزال بحاجة إلى اعتناء أكبر من رجال اللغة وكتابها .

وصدق ميخائيل نعيمة في تحفظه الأخير فالمشكلة أعقد وأخطر من الحل الذي ارتضاه وهو حل يطابق تماماً الحل الذي اهتمدى إليه كاتبنا المسرحي الآخر فرح أنطون وأوضح بواعثه في المقدمة التي كتبها لمسرحيته

وأما عن نوع اللغة التي يستخدمها الأديب فنحن مع الأستاذ ميخائيل نعيمة في تفضيله اللغة الحية السلسة على اللغة الحوشية الميتة كما أننا معه في الدعوة إلى التجديد في طرائق التعبير والتصوير وفي أنواع النغم والتلحين اللغوي ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً محتكين دائماً إلى إحساس المرهفين المثقفين الأذواق من أدبائنا ونقادنا وفنانيها .

وعلى هذا الأساس وفي ضوء هذه الحقائق نرانا نتفق مع الأستاذ عباس محمود العقاد عندما حرص في المقدمة التي كتبها « للغربال » على أن يوضح مخالفته لرأى الأستاذ نعيمة في مشكلة اللغة فقال : « أما كملتي أنا فني خلاف صغير بيني وبين المؤلف لا أعرضه للمناقشة إلا لأن الاتفاق بيننا في غير هذا الموضوع عظيم . وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضلاً ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرى إليه مفهوماً ، واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيداً . وبين له أن التطور يقضي بإطلاق التصرف للأديب في اشتقاق المفردات وإتقانها . وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء ولكنها في نظري تحتاج إلى تفنيح وتعديل ، ويخضع فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل . » فرأي أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكفى فيه بالإفادة ولا يفي فيه بمجرد الإهمال . وعندي أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ولكن على شرط أن يكون الخطأ غيراً وأجمل وأرق من الصواب ، وأن مجازة التطور فريضة وفضيلة ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعداً وأصولاً في طريقتنا وأن التطور إنما يكون من اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول . متى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاهرة لا مناس منها ؟؟

« ومع هذا يلوح ل أن الخلاف بيننا خلاف في التطبيق لا في الجوهر . لأن المؤلف الأمي يعرف العلاقة بين اللفظ والمعنى أحسن تعريف ولا يجوز باللفظ ولا بالمعنى عن حده في البلاغة . وله في هذه المجموعة أقوال كثيرة في هذا المعنى منها قوله في بلاغة شكسبير : « إن بين أفكاره وأكسبيته اللغوية ترابطاً هو غاية في البقة والفن وهذا الترابط هو ما يكسبها جلالة الملوك وسلاستها البحرية وزينتها الموسيقية ، ومن ترجمها دون جلالة وسلاستها وزينتها يكون كمن أخذ من الشجرة ساقها بعد أن عراه من الفرع والنصن والاوراق ، وليس يقول قائل من عشاق البلاغة اللغوية غير ذلك في هذا الصدد ولا أكثر من ذلك . »

● بين العامية والفصحى

لم نجد إذن أدباء المهجر وشعراؤه عن الفصحى

تكون خالصة دائماً من التحامل على نحو ما نحس في نقد نعيمة العنيف لقصيدة شوقي في مقاله المعنون بـ « الدرة الشوقية » بالرغم من أن هذه القصيدة بالذات قد تضمنت عدداً من النغاث الرائعة الصفاء النابضة بحرارة الحياة مثل فرحته بالعودة إلى وطنه في نهاية الحرب العالمية الأولى بعد نفيه خلالها إلى إسبانيا في قوله :

فيا وطني لقيتك بعد بأس
كأنى قد لقيت بك الشبابا

● مستقبل الأدب العربي

وأخيراً لا نحب أن نختم هذا المقال عن ميخائيل نعيمة الناقد الأديب الممتاز الذي ساهم بغرباله في توجيه أديبنا المعاصر وجهته الحديثة مساهمة قوية لا تكاد تعدلها غير مساهمة « الديوان » دون أن نشر إلى مقال فلسفي قيم منشور في كتابه « دروب » تحت عنوان « ماهية الأدب وهيبته » وفيه يقول بحق عن مستقبل الأدب العربي : « والأدب في دنيا العرب ما بلغ بعد أشده ولن يبله حتى تكون لنا أمور ثلاثة : ١- لغة سلسة الفتياد ٢- أمة لا تعاني - في جملة ما تعاني - مركب النقص ٣- حرية الكلمة » .

● تكوين نعيمة

ولا يتبقى لكى نلم بحقيقة نعيمة النقدية إلاماً كاملاً إلا أن نلقى بعض الضوء على تكوينه الثقافي والروحي وهو ذلك التكوين الذى لا يد أن ينضج في نقده ما دنا قد قرنا أنه يوثق منهج التأثير الذاتية ويؤمن بأن لكل ناقد غرباله الذى يستمد من ذات نفسه .

وتكوين ميخائيل نعيمة الروحي والثقافي تكوين غنى معقد فهو يجمع في ثقافته بين تراث الشرق وتراث الغرب بل يجمع بين التراث الأوروبي والأمريكي والتراث الروسي بسحره الصقلي وروحانيته النافذة التي نحسها عند أعلامه وبخاصة عند تولستوى ودستوفسكى اللذين يلوح لنا أن ميخائيل نعيمة قد تمثل روحهما منذ شبابه الغض ،

« مصر الجديدة ومصر القديمة » وفي رأينا أن هذه المشكلة يمكن أن تزول وتصبح لا وجود لها إذا صححنا فهمنا لطبيعة الفن المسرحي الذى لا يهدف إلى استنطاق لسان مقال شخصياته الروائية بل لسان حالها . والواقعية أو الطبيعية التي تسعى إلى إبرازها في الفن المسرحي ليست واقعية أو طبيعية اللغة بل واقعية أو طبيعية النفس البشرية ببعديها السيكلولوجي والاجتماعي فالهمم هو أن ننطق الشخصيات بمكنون روحها وسيان بعد ذلك أن يكون تعبيرنا عن هذا المكنون بالعامية أو الفصحى . والذي يرجح لدينا الفصحى على العامية ليس داعى القومية العربية وحده بل إنه أيضاً داع فى هو أن اللغة الفصحى أقدر على التعبير عن الكثير من الأفكار والأحاسيس العميقة التي قلما تستخدم لهجاتنا العامية في التعبير عنها وبخاصة إذا ذكرنا أن الكثير من لهجاتنا العامية قد ظل استخدامه مقصوراً على التعبير عن حاجات حياة بدائية ظلت متخلفة عشرات بل مئات السنين نتيجة للعوامل التاريخية المعروفة ، وربما كان هذا هو السبب في ألا نرى اليوم أديباً يكتبون المسرحيات الجديدة باللهجة العامية التي يقصرون عادة استخدامها على مسرحيات الكوميديا المحلية الخفيفة .

● النقد التطبيقي

وفي ضوء هذا المنهج النقدي العام تناول الأستاذ ميخائيل نعيمة عدداً من المؤلفات الأدبية المعاصرة شعراً ونثراً بالنقد التطبيقي في عدد من المقالات التي نشر أهمها في « الغربال » . وفي رأينا أن مقالات النقد التطبيقي التي نشرت بالغربال هي المقالات الأكثر لصوقاً بمنهج نعيمة العام وهو المنهج التأثري الذاتي الذى دعا إليه نعيمة وهو لا يزال في عتف الشباب فتجهم أيما تجهم كما سبق أن قلنا لأدب البعث التقليدى وابتهج أيما ابتهاج باتجاه التجديد الأدبي الذى ساهم مع أصحاب « الديوان » في الدعوة إليه دعوة حارة عنيفة تخشى ألا

ما وراء الوريد - أما كل ما من شأنه أن يقتل أو يغير هذا الطلوع فباطل الأباطيل وقبض الريح (باطلة هي المدينة وكل شيء فيها) « والآية الأخرى من قول المسيح وهي : « إذ لا يخفى مصباح تحت مكياج ولا مدينة على رأس جبل » . من قوله : « غير أن الأم العربية بل الآداب العربية وإن أنكرت جبران عاماً ستقدس ذكره أجيالاً ، إذ لا يخفى مصباح تحت مكياج ولا مدينة على رأس جبل » .

● همس نعيمة

وفوق كل ذلك فإنني قد أخذت أحس كلما توثقت صلي الروحية بمخائيل نعيمة وأدبه أن مصدر ما سميته في كتابي « في الميزان الجديد » بالهمس في شعره وفي شعر عدد من إخواننا شعراء المهجر إنما هو روحانية المسيحية وما في كتبها المقدسة من شعر مرهف هامس حتى نراه هو نفسه يختار لديوانه اسم « همس الجفون » وذلك لأن شعره يقع في النفس موقع الأسرار التي يتهاشم بها الناس . يوتس النفس ويشعرها بالواجب الوطني همساً دون خطابة ولا تشدق ، والهمس عندي إحساس أكثر مما هو معنى . إحساس بالأدب المصوغ من الحياة كقطعة منها ، وهذا هو المقياس الأكبر الذي ارتضيته في كتابي المذكور وما أنا أحس بعد أن فصلت القول في منهج نعيمة النقدي بأنه يرتضيه معي ونعم الصحة .

وأما عن تكوين ميخائيل نعيمة الروحي وهو التكوين الأبعد غوراً في نفسه من التكوين الثقافي ، بل هو التكوين الذي نفذ إلى أعماق روحه وأخذ ينمو معه ويعمق على مر الأيام والتقدم في الحياة ، فهو بلا ريب التكوين الذي تغذى بلباب المسيحية الرحيمة وما في كتبها المقدسة ، وبخاصة العهد القديم ، من آيات شعرية نافذة العبير السحرى في مثل « المزامير » و « سفر الجامعة » و « سفر أيوب » و « نشيد الإنشاد » ولقد تأملنا في كل مقال من مقالات نعيمة فلم نجد واحداً منها يخلو من تعبير شعري ديني أو من آية أو بضع آيات برمتها ، ولا أظنني شعرت بمثل هذا الإحساس الشعري الجميل عند قرائتي لأحد من رجال أدبنا العربي المعاصر مثلاً أحسست عندما قرأت أو أقرأ لميخائيل نعيمة أو للمرحوم إبراهيم عبد القادر المازني أو جبران خليل جبران .

وأكتفي هنا للتدليل على صدق إحساسي بأخذ مقال نعيمة عن « عواصف » جبران مثلاً حيث وقعت في هذا المقال على آيتين من آيات الكتاب المقدس وردا في سياق حديثه على نحو يكاد يكون تلقائياً والآية الأولى من سفر الجامعة وهي عبارة باطل الأباطيل وقبض الريح في قوله : « فهذه هي غاية الوريد في نظر جبران - الطلوع إلى



بلاد النوبة

تاريخها وآثارها

بقلم الدكتور عبد الغنى أبو بكر

وردت فيها كلمة « النوبة » ، وتعنى الناس الذين سكنوا المناطق التى تبدأ من موى (عند الشلال الرابع) جنوباً وتصل شمالاً حتى انحناءات النيل ، أى إلى « أبى حمد » . وفى الواقع أن « النوبة » كاسم يطلق على المناطق التى تمتد إلى الجنوب من أسوان حتى الشلال الرابع ، لم يعرف إلا فى العصور المتأخرة ، ولم تقف عليه مذكوراً فى أية وثيقة من الوثائق الفرعونية بل لم يذكر فى العصر البطلمي .

أما المصريون القدماء فقد أطلقوا أسماء كثيرة على بلاد النوبة ، ولعل أقدم هذه الأسماء هو « كينست » و « تاسى » وكان الاسم الأخير يطلق أيضاً على المنطقة المصرية التى تحيط بالشلال الأول . وفى البلاد التى بين الشلال الأول والثانى ، وهى منطقة النوبة السفلى ، عاشت عدة قبائل منها « الواوات » و « إرثت » و « إيام » وغيرها ، وظهرت منذ الدولة الوسطى (فى القرن العشرين قبل الميلاد) قبيلة قوية عرفت باسم « الكوش » ، وهو الاسم الذى أطلق على كل المنطقة من الحدود المصرية إلى الشلال الرابع منذ عصر الدولة الحديثة (القرن الخامس عشر قبل الميلاد) وكان الحاكم العام الذى يعينه فرعون مصر على بلاد السودان يلقب : « ابن الملك المولى على كوش » .

وحجم الشمس والقمر ومقدار بعدهما عن الأرض ، وكتابه « فى الجغرافيا » يعتبر أول مؤلف علمى فى الجغرافيا الطبيعية والرياضية والبشرية .

ذكر « سترابون »^(١) فى كتاب « الجغرافيا » الجزء السابع عشر الفقرة الثانية : « إن المناطق التى تقع على الجانب الغربى لنيل فى ليبيا مأهولة بالنوبيين ، وهم قبيلة كبيرة تمتد من موى وتصل شمالاً حتى انحناءات النهر ، وهم لا يتيمنون إثيوبيا بل ينقسمون إلى ممالك عدة ، كل منها مستقلة عن الأخرى » . هذه الفقرة التى وردت فى كتاب « سترابون » كانت ، كما يؤكد هو ، نقلاً عن كتاب آخر ألفه « إراتوستينس »^(٢) ، وكانت هذه هى المرة الأولى التى

(١) ولد « سترابون » فى مدينة « أماسيا » فى « بونتوس » عام ٦٣ ق.م وأغلب الظن أن أسرته ، وقد تقلبت فى نعم الملوك ، جمعت ثروة طائلة ، أتاحت له أن يفرغ للبحث والدرس والاستقصاء ، وأن يتجول فى مناطق العالم المتحضر إذ ذاك وأن يبعد فى رحلاته فى عصر كانت الرحلة فيه بأهظة النفقات . وحضر إلى مصر حول عام ٢٥ ق.م وعاش فى الاسكندرية فترة غير قصيرة . وكتب سترابون فى آخر رحلاته كتاباً ضخماً سماه « الجغرافيا » فى سبعة عشر جزءاً ، خصص منها الأحد عشر جزءاً الأول لبلدان أوروبا ، وبدأ فى الجزء الثانى عشر بوصف أسية الصغرى ، ثم وصف فى الكتاب الخامس عشر الهند وفارس ، فى حين دار كتابه السادس عشر حول وصف الجزء الجنوبى الغربى من أسية فتناول بالحدث بلاد ما بين النهرين وسورية وفينيقية وفلسطين وبلاد العرب . أما مصر وبلاد الحبشة فقد خصص لها الجزء السابع عشر .

(٢) « إراتوستينس » (٢٧٥ - ١٩٤ ق.م) كان تلميذاً للشارم السكندرى « كاليبساغوس » ، ورحل إلى أثينا حيث درس على أريستارخوس وأرسطون ثم استجاب لدعوة بطليموس الثالث ليحضر إلى الاسكندرية ليتولى رئاسة مكتبها الكبيرة خلفاً لأبولونيوس . أخرج كتاباً فى الجغرافيا سماه « أبعاد الأرض » حسب فيه محيط الأرض ،



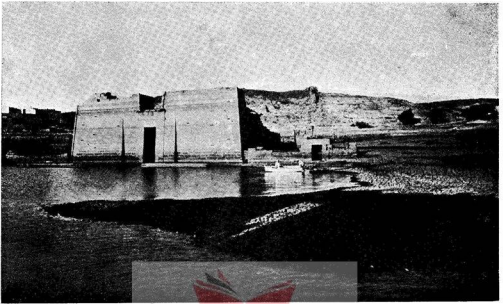
بدأت بعض القرائن تظهر مدللة على وجود عناصر من هذا الجنس مختلطة مع المصريين ، ولم تلبث هذه العناصر أن أخذت في الانتشار رويداً رويداً حتى لنجد أن أحد أمراء جزيرة «اليفانتين» واسمه «ببني نخت» وقد عاصر الأسرة السادسة من التاريخ المصري (حوالي القرن الخامس والعشرين) ، كان زنجياً قحاً ، مثل في رسومه التي سجلها على جدران مقبرته بأسوان أسود اللون بلامح زنجية . وأطلق المصريون القدماء على هذا الجنس اسم «النخسو» .

وإذا كان «سترابون» قد أطلق اسم «النوبة» على المنطقة التي عُمدُ شمالاً بأبي حمد ، وتصل جنوباً إلى الشلال الرابع ، فإن الرحالة اليونانيين قد أطلقوا اسم «إثيوبيا» عليها ، وفي واقع الأمر أطلق «هيرودوت» اسم «إثيوبيا» على جميع المناطق التي تقع إلى الجنوب الشرقي من البحر المتوسط بل إلى الشرق منه أيضاً . أي مصر والسودان وبلاد العرب وفلسطين وغرب آسيا ، بل الهند كذلك . أما «ببني» فقد ردد هذا الاسم قاصداً به سكان وادي النيل فقط ، وكلمة «إثيوبس» تعني «ذو الوجه المحترق» .

وكانت بلاد النوبة السفلى (أي المنطقة الممتدة فيما بين الشلال الثاني جنوباً والشلال الأول شمالاً) تعتبر بمثابة همزة الوصل بين أقطار إفريقيا الوسطى ومصر القديمة ، فيها تتجمع تجارة الجنوب ، ثم تصدر منها إلى الشمال . وكان الشلال الثاني (جنوبي وادي حلفا) يعتبر حاجزاً متيناً يفصل بين الجنوب والشمال ، فهو في امتداده الطويل يعوق كل محاولة للملاحة البحرية ، ولذلك نجد السفن تفرغ شحناتها عند الطرف الجنوبي منه ثم تنقل السلع على ظهور الدواب إلى أسوان ، عنقرة طرقاتاً وعرة إلى الغرب من النيل ، لا ماء فيها ولا زرع ، وكانت الرحلة تبدأ عند دارفور أو دنقلة إلى

وكانت بلاد النوبة مأهولة بقبائل من الجنس الحامي ، وهو الجنس الذي ينتمي إليه سكان شمال إفريقيا كافة في العصور الأولى ، فإليه ينتمي سكان شمال غرب إفريقيا وهم الذين أطلق عليهم المصريون اسم «تمحو» و«الربو» و«الشاوشا» ، وينتمي إلى هذا الجنس أيضاً سكان برقة الذين أطلق عليهم المصريون اسم «تمخو» ، كما ينتمي إليه المصريون أنفسهم ، وكذلك القبائل الرحّل التي تجولت في الصحراء الشرقية المتاخمة لبلاد النوبة ، وأطلق المصريون عليهم اسم «مازوى» واشتهروا بميلهم للحرب وبشجاعتهم ، ومنهم انحدرت القبائل المعروفة حالياً باسم «البشارين» ، وينتمي إلى الجنس الحامي أيضاً سكان «بونت» وهي البلاد التي اشتهرت عند المصريين ببخورها ، وتقع حالياً إلى الشمال من بلاد الصومال ، ومن العلماء من يقطع بأنها هي بلاد الصومال نفسها . ونعتقد أن سكان «بونت» هم أجداد تلك القبائل المنتشرة الآن عند سفوح جبال الحبشة والمعروفة باسم قبائل «الجالا» و«السامبلي» ، و«الماساي» . وأخيراً ينتمي إلى الجنس الحامي تلك القبائل الرحّل التي سكنت الصحراء فيما بين وادي النيل والبحر الأحمر ، والمعروفة باسم «التروجوديت» وأطلق عليهم المصريون اسم قبائل «الأيونثيو» .

أما الجنس الزنجي فقد سكن بلاد السودان الجنوبي . ويبدو أن الموطن الأول للزنج كان في بلاد العرب ، وكانت منطقتهم تغل على المحيط الهندي ، وحدث في أزمان ضاربة في القدم أن طغت مياه المحيط على أرضهم فاضطروا إلى الهجرة ، ووصلوا إلى إفريقيا عن طريق «باب المندب» ، إلا أن هضبة الحبشة اعترضتهم ، فتوغّأوا في قلب إفريقيا حتى بلغوا منابع النيل وأخذوا ينتشرون شمالاً مع مجرى النهر ، ونكاد نعتقد أن هذا الجنس لم يصل إلى الحدود الجنوبية من مصر إلا في الأسرة الثالثة (حوالي عام ٢٩٠٠ ق.م) ومنذ ذلك الوقت



معيد كاريشة

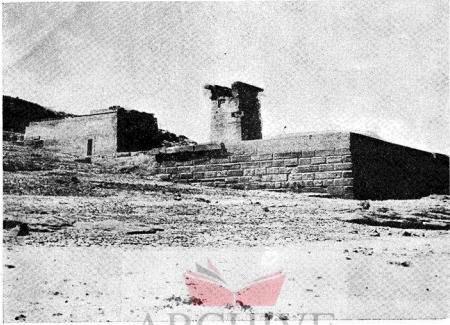
ARCHIVE

واحة سليمة ثم إلى دنقول وكركور، ومنها إلى أسوان. وليس ثمة شك في أن هذا هو الطريق الصحراوي الذي اخترقته البعثات الاستكشافية التي قادها أمراء جزيرة «الفتن» في عصر الأسرة السادسة، وتوغلوا بها في بلاد النوبة العليا. وكان هناك طريق آخر يمر شرقاً من النيل، ويبدأ من باب كورسكو وينتهي عند «داراو»، وهذا الطريق الشرق لا يزال مطروفاً حتى الآن، تسير فيه قبائل البشارين بقطعان ماشيتهم وخاصة الجمال، ويصلون في نهاية الرحلة إلى «داراو» التي تعتبر السوق المهمة التي يعرضون فيها ماشيتهم.

• • •

ويبدو أن سكان بلاد النوبة لم يستطيعوا السير في مضمار الحضارة بالسرعة التي سارها مصر، بعد أن نعمت بعصر ذهبي في ظل الوحدة الكاملة بين الدلتا ومصر العليا، كما أن البيئة الشامية واتصال المصريين بغيرهم من الأمم المتحضرة جعل الحضارة المصرية تتفخر قديماً تلك القفزات الموفقة. ولعل من الأسباب التي دعت إلى تأخر أهل النوبة ظهور الجنس الزنجي بينهم فقصت غزواته واختلاطه بهم على طمأنينة

اعتبر المصريون القدماء بلاد النوبة السفلى فيما بين الشلال الأول والثاني منطقة نفوذ لهم منذ أول العصور، ولقد أثبتت الدراسات الأثرية أن أهل بلاد النوبة عاشوا في مستوى حضارى مماثل للمستوى الذى وصل إليه



ARCHIVE

معيد دانييل

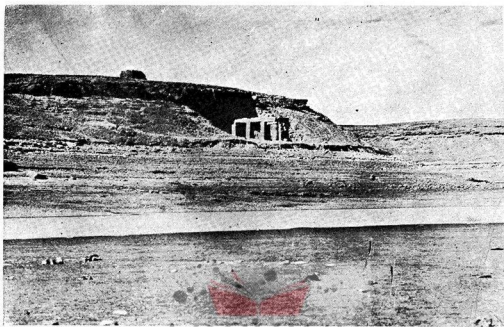
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

في حين أنها طابقت في كثير من المظاهر حضارة الليبيين . ولقد كان استقرار « الليبيين » مقصوراً على المناطق التي تمتدُّ فيها بين الشلال الأول والثاني ، إذ لم يظهر لهم أى أثر حضري إلى الجنوب من وادى حلفا . وتمتاز حضارة المجموعة الثالثة بتقدم نسبي ، إذ استعمل الناس صنادل من الجلد ، وغطاء للرأس يشبه « الطاقة » يصنع أيضاً من الجلد ، واستعمل الناس أيضاً أنواعاً متعددة من أدوات الزينة منها « اساور » من الذهب والعاج والمرمر والخرز المنظوم ، هذا غير المرايات من البرونز ذات مقابض من العاج والخشب .

وفي هذه الفترة أيضاً تجمعت بعض القبائل الزنجية ، وتمكنت من أن تكون حول الشلال الثالث وإلى الشمال منه نقط ارتكاز أخذت تهدد منها الحدود الجنوبية المصرية ، ولم يلبثوا أن استقروا في مدينة كبيرة « كريمة »

السكان وفرقت شملهم ، ودخلت بلاد النوبة في عصر مظلم استمرَّ حتى عام ٢٣٠٠ ق.م. وهو ما نسميه « عهد حضارة المجموعة الثانية » ولم تستطع أن تتعدى المستوى الحضري الذي وصلت إليه في عصر ما قبل التاريخ .

لقد كانت فترة الاضمحلال الأول في مصر فرصة هيأت لبعض العناصر الغريبة أن تستقرَّ في النوبة . هذه العناصر لم تأتِ غازية في جموع كبيرة ، بل كانت تتسرب على شكل هجرات سلمية . وثبت أن هذه العناصر كانت من سكان شمال إفريقيا « النحوي » (الليبيين) ، وهكذا دخلت بلاد النوبة في فترة جديدة نسميها « عهد حضارة المجموعة الثالثة » ، وهي حضارة اختلفت عن حضارتَي المجموعتين الأولى والثانية ،



ARCHIVE

معبد جوف حنين

ظهرت أسرة قوية من الأمراء النوبيين ، استطاعت أن تقيض بيد من حديد على جميع مناطق بلاد النوبة ، وإنهزت فرصة القلاقل والنزاع الذي انتشر في مصر منذ أكثر من قرن ، وكانت البلاد قد انقسمت إلى مملكتين إحداهما في الدلتا والأخرى في مصر العليا ، واستطاعت أن تهاجم مصر وأن تتولى شئون الحكم فيها، وكونت الأسرة الخامسة والعشرين ، وأهم ملوكها : بمنخي وشباكا وطهارقا وثانوت أماني . واشتبكت مصر في حرب عوان مع الآشوريين ، واستطاع « آشور أخى الدين » بعد محاولات كثيرة فاشلة أن يهزم طهارقا ويدخل مصر عام ٦٧٠ ق.م ، واستقر الآشوريين في الدلتا ، وتركوا مصر العليا للفرعون النوبي ، الذي استطاع بعد فترة من الزمن أن يرجع إلى الدلتا ويقضى على الخامية الآشورية التي تركها « آشور أخى الدين » فيها ، إلا أن آشور كانت واقفة بالمرصاد ، وما لبث الملك الجديد

إلى الجنوب من الشلال الثالث جعلوا منها عاصمة لهم . هؤلاء هم الذين ذكرهم التاريخ تحت اسم « قبائل الكوش » وهم أيضاً الذين رأى فيهم ملوك الأسرة الثانية عشرة (٢٠٠٠ ق.م) عدواً خطراً ، سارع الواحد منهم بعد الآخر إلى هذه المنطقة للقضاء عليهم . وحددتنا النقوش عن الكفاح المرير الذي قام بين الطرفين ، واضطر ملوك مصر أن يقيموا الحصون القوية على طول الطريق بين أسوان والشلال الثاني . وأحجمها قلعتا سمنة وقمة .

ومنذ أول الأسرة الثامنة عشرة (القرن الخامس عشر قبل الميلاد) انضمت بلاد النوبة السفلى والعليا إلى مصر وأصبحت جزءاً لا يتجزأ منها ، وتأثرت بالثقافة المصرية وتعبدت إلى الآلهة المصرية ، وانتشرت فيها المعبودات التي كانت بمثابة مراكز ثقافية يتعلم فيها الناس الدين والعلم ، واستمر الحال هكذا حتى القرن الثامن قبل الميلاد حين

المختار لأمره الملك ، وفي نهاية الأمر نعرف أن هذه المدينة أصبحت العاصمة الرسمية للبلاد في عصر الملك «نستاسن» (٢٩٨ - ٢٧٨ ق.م) ، ونقش هذا الملك على لوحة حجرية له النص الآتي :

« بعد الانتهاء من مراسم الاحتفال بالتتويج في معبد آمون بنباتا قال الناس : سيمالغ الأمور بمهارة فقد أعطاء آمون نباتا مقاليد الحكم على النوبة ، هو ابن الإله رع واسمه «نستاسن» الذي سيمعه اليوم إلى العرش الذهبي في ظل الإله فهو الملك الذي سيبنى في مروى » .

إن هذا النص يدل بوضوح على أن نباتا فقدت أهميتها كعاصمة للدولة النوبية حوالي أوائل القرن الثالث قبل الميلاد ، وكان انتقال الحكم إلى مروى بدء فترة جديدة أخذت الحضارة المصرية فيها تضمحل رويداً رويداً في مملكة السودان وتحل محلها حضارة إفريقية تحمل طابعاً جديداً يجدر بنا أن نقول عنه إنه طابع إفريقي زنجي . لقد ساعدت الظروف دولة مروى أن تتطور في طريقها الخاص الذي رسمته لها تلك الحضارة الزنجية التي أخذت تحل محل الحضارة المصرية ، دون أن تعترضها أحداث ذات بال .

واستقرت سياسة البطالة نحو بلاد النوبة على الاحتفاظ بالمناطق التي تمتد إلى الجنوب من أسوان على مسافة تبلغ مائة وعشرة من الكليو مترات ، وهي المنطقة التي أطلقوا عليها اسم «الدوديكاشاينوس» .

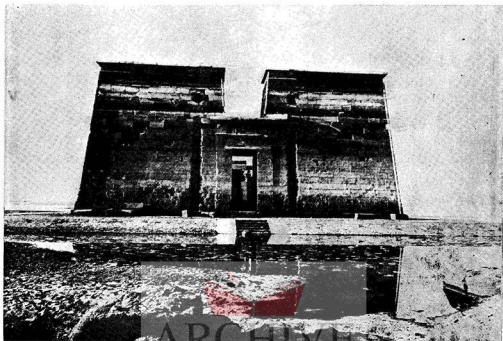
وفي أواخر القرن الأول بعد الميلاد ظهرت قوة فنيّة لشعب جديد : شعب «البيسي» الذي أخذ ينأوي بقوة النفوذ الروماني في مصر . استقر هذا الشعب في منطقة النوبة السفلى وخاصة في الجزء الشامي منها المعروف باسم «الدوديكاشاينوس» ، وأخذ يهاجم المدن الجنوبية في مصر العليا . ولا نعرف على وجه التحديق إلى أي جنس ينتمون ، ففريق يؤكد أنهم من الجنس الحامي الذي انتمت إليه قبائل «البدجا» ، وفريق آخر يرى أنهم من الجنس الزنجي هاجروا من بلاد الحبشة حوالي القرن الأول بعد الميلاد فراراً من سيطرة دولة «أكسوم»

« آشور بني بعل » أن أرسل جيشاً قوياً ، وردّ الدلتا إلى الحكم الآشوري ، ثم سار إلى مصر العليا ودخل طيبة دخول الفاتح المنتصر ، واضطر طهارقا إلى الرجوع إلى عاصمته الجنوبية في نباتا حيث بقي في مأمن من عدوه اللدود الآشوري .

مات طهارقا وخلفه ابنه «تانونت أمانى» الذي حاول أن يستعيد سلطانه على مصر ، واشتبك في معركة دامية مع الآشوريين عند منف ، كتب النصر له فيها ، إلا أن الجولة الثانية كانت هزيمة له واضطر إلى الهرب إلى طيبة فتعقبته جيوش الآشوريين ، فلم يجد بداً من الاحتماء في عاصمته الجنوبية نباتا ، وبخروجه من مصر انتهى حكم النوبيين لها .

استقرّ النوبيون في نباتا ولم يحاولوا الرجوع إلى مصر ، واكتفوا بيسط سلطانهم على مناطق النوبة السفلى ، وأخذ التاريخ يتحدث عن دولة نباتا التي استمرت تحكم السودان القديم فترة تزيد على ثلاثة قرون «٦٦٣ - ٢٩٨ ق.م» .

بدأت «مروى» كدنية تنافس العاصمة القديمة «نباتا» ، ولا غرابة في ذلك ، إذ أخذ ملوك النوبة ، منذ انفصالهم تماماً عن مصر ، يتجهون بمجهودهم نحو الجنوب وكانت «مروى» تعتبر بمثابة مفتاح الطرق التي توصل إلى أراضي الجزيرة الخصبة وأراضي كردفان ، ثم الطرق الموصلة إلى مناطق الذهب في الصحراء الشرقية ، وتلك الموصلة إلى بلاد الحبشة . ولا زال التاريخ يصمّح حتى الآن عن الفترة التي نشأت فيها هذه المدينة ، وكيف تطورت ، وكل ما يمكن قوله أن إقليم «مروى» كان تابعاً للدولة النوبية منذ عصر الملك «كاشانا» ، ثم نعرف أن معبد المدينة قد شيد في عصر الملك «أسبلتا» (٥٧٣ - ٥٥٣ ق.م) ، ونعرف كذلك أنه عندما اعتلى الملك «حورسا إنف» العرش (٣٤٨ - ٣١٣) كانت مروى قد بلغت حداً من الأهمية بحيث أصبحت المكان



ARCHIVE

معد الدكة

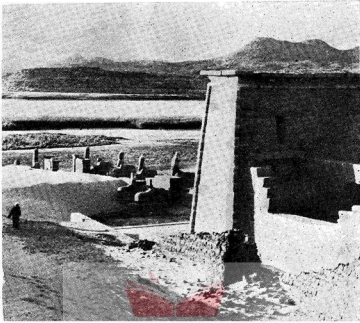
<http://Archivebafa.Sakhrit.com>

القوية . لقد تركوا وراءهم ذكريات بشعة في التاريخ لقسوتهم وبطشهم ، وقال آخرون عنهم إنهم من جنس خليط بين الزنوج والقردة ، أما « بليثي » فقد قال عنهم « إنهم لم يكن لهم أفواه ، وأن عيونهم كانت تنشر في صدورهم » .

وكان « البليمي » و « النوباديون » يعبدون ثالوثان ، وأشهر آلهتهم في ذلك الوقت « أزوريس » و « إزيس » و « مين » ، واستقرت عبادتهم لها في معبد « أنس الوجود » (فيلا) .

وفي عصر الامبراطور « تيودوزيوس » الثاني (٤٠٨ - ٤٥٠ بعد الميلاد) تمرد « البليمي » وهاجموا الأراضي المصرية واجتاحوا الواحة الخارجة ، واضطرت الامبراطورية الرومانية أن تجرد حملة قوية تحت قيادة « ماكسمينوس » القائد العام للقوات الرومانية في مصر لمعاقة « البليمي » ،

اعتبر « البليمي » أنفسهم أسياداً لمعظم مناطق مصر العليا في عصر الإمبراطور « أوريبان » الروماني (٢٧٠ - ٢٧٥ بعد الميلاد) ، بل اضطرت الإمبراطور « ديوقلديانوس » (٢٨٤ - ٣٠٥ بعد الميلاد) تحت ضغطهم الشديد أن يسحب الحاميات الرومانية من أسوان وبلاد النوبة السفلى ، إلا أنه لعب لعبته المشهورة بأن طلب من « النوبادين » ألد أعداء « البليمي » ، المحافظة على سلامة هذه المنطقة وأمنها ، وأكرههم الإمبراطور الروماني بأن أقطعهم أراضي واسعة في أسوان



ARCHIVE

معبد وادي السبع

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

السادس الميلادي ، أى بعد أن كانت قد استقرت في مصر فترة طويلة ، ولكن «البليمي» ظلوا على وثنيهم ، إذ لم تصل إليهم المسيحية وهم في تنقل مستمر ، وبعد انهزاماتهم المريعة وإغلاق معبد «إزيس» في «أنس الوجود» . وحدث في عام ٥٧٧ ميلادية أن افتتح رئيس مطارنة أسوان معبد «إزيس» بعد تحويله إلى كنيسة ، وذلك للقيام بطقوس الديانة المسيحية ، وسرعان ما انتشرت الديانة في بلاد السودان ، ذلك لأن دولة مروى كانت قد اضمحلت وانقسمت إلى ولايات صغيرة ، كما كانت مناطق كثيرة من السودان تابعة لدولة الأحباش المسيحية . وظهرت دولة مسيحية نوبية في مديرية دنقلة ، كان للملكها سلطان قوى ، وأنشأ أحد ملوكها واسمه «مركوريوس» كنيسة في مدينة «ثافيس» على بعد ٤٢ كيلومتراً إلى الجنوب من الشلال الأول .

ونجحت الحملة الرومانية ، واضطر «البليمي» إلى توقيع معاهدة تحفظ السلم في هذه المنطقة لمدة مائة عام ، وكان شرطهم الوحيد أن يسمح لهم باستعادة تمثال معبودتهم «إزيس» من معبد «أنس الوجود» ليطوفوا به في مناطقهم مذكرين عشيرتهم بالاتفاق المبرم بينهم وبين الرومان . وحفظ «البليمي» العهد ، واستمروا مسلمين حتى انقضت الأعوام المائة ، إلا أنهم هبوا مرة واحدة في ثورة جامحة في عصر الإمبراطور «يوسنتيان» الأول (٥٥٠ ميلادية) ، شعر الإمبراطور أن الخطر كله يكمن في تجمع «البليمي» و«النوبيين» حول معبوداتهم في معبد «أنس الوجود» ، فأمر بإغلاقه ونقل تماثيل الآلهة إلى القسطنطينية وسجن الكهنة . ويبدو أن هذه السياسة نجحت وخيم السلام على المنطقة .

ودخلت المسيحية بلاد النوبة في منتصف القرن

بالإشراف على عملية الترميم التي استمرت من شتاء ١٩٠٧ إلى آخر شتاء ١٩١٠ ،^(١) وبعد ذلك قامت بعثة أخرى تابعة أيضاً لمصلحة الآثار بنقل النصوص والرسوم وتكونت من علماء ثلاثة أحدهما إنجليزي والآخر فرنسي والثالث ألماني ، على أن يتولى كل منهم العمل في معبد بعينه ، ولقد قام كل منهم بنشر نتيجة عمله في الكتب الآتية :

- 1) Henri Gauthier, « Le Temple de Kalabsheh » 1912.
- 2) Aylward Blackmann, « Dandur » 1912.
- 3) Günther Roeder, « Debd bis Bab Kalabshe » 1912.

أما البعثة الثانية فقد تولت شئونها والصرف عليها مصلحة المساحة ، وكانت مهمتها البحث عن الآثار المدفونة على شاطئ النيل على طول المسافة التي سترعقها المياه (أكثر من ٢٠٠ كيلومتر إلى الجنوب من السد) وتولى الإشراف على هذه البعثة الدكتور « جورج رايزنر » الذي أخذ على عاتقه أن يبحث هذه المنطقة الواسعة متراً بعد متر ، لم يترك جبانة دون الكشف عن مقابرها والقيام بتصوير محتوياتها ووصفها وصفاً علمياً دقيقاً ، كما أنه رأى أن الدراسات البشرية لا بد من استكمالها بالنسبة إلى الهياكل البشرية التي عثر عليها في المقابر فكانت بعثة أخرى تكميلية رأسها الدكتور « إليوت سميث » مهمتها أن تقتنى خطا البعثة الأثرية ، وتتولى بحث الجحاجم لتحديد الجنس البشري الذي تنتمي إليه هذه المجموعات البشرية ، كما تتولى دراسة طرق التحنيط وما بقي في الهياكل البشرية من آثار لأمراض مستوطنة وغير ذلك ، وقالت هاتان البعثتان بنشر نتائج أبحاثهما في كتاب ضخم من جزئين :

The Archaeological Survey of Nubia:
Vol. I « Archaeological Report » by G. Reisner.
Vol. II « Report on the Human Remains » by
Elliot Smith and Wood Jones.

وفي القرن السابع كان على مملكة دنقلة المسيحية أن تواجه قوات العرب التي أخذت تتجه إلى بلاد النوبة بعد استقرارها في مصر ، وانتهى الأمر بأن عقدت مملكة دنقلة معاهدة مع العرب في مصر تعهدت فيها بدفع الجزية وحماية المسلمين المقيمين في بلادها .

ظلت بلاد النوبة — شأنها في ذلك شأن أرم الشروق القديم — غارقة في ظلام دامس قروناً عدة ، لا يعرف الناس عنها إلا ما وصل إليهم من بعض الكتاب الإغريق والرومان الذين أخذوا منذ أواخر القرن السادس قبل الميلاد يتجولون في بلاد الشرق القديم ، حضر هؤلاء الكتاب أمثال هرودوت (٤٣٠ ق.م) ، وديودور الصقلي (٥٩ ق.م) ، وسترابون (٢٥ ق.م) ، وبلوتارك (أوائل القرن الثاني الميلادي) ، وكتبوا مشاهداتهم ونقلوا إلينا ما سمعوه من أهل البلاد ، وظلت كتبهم هذه هي المصادر الوحيدة التي كان يتلقفها من أفراد العلم والمعرفة ، ونحن نعرف الآن ما حوته هذه الكتب من أخطاء جسام ومغالطات شتى تسببت تارة عن سوء الفهم ، وتارة أخرى عن جهل المصادر التي استقى منها أصحابها معلوماتهم ، ويجب علينا ألا نعتمد على هذه الكتب إلا إذا قارناها بما تركه لنا أهل البلد من نصوص موثوق بها ، معاصرة لأحداثها .

ولعل بناء سد أسوان كان فاتحة خير كبير للدراسات الأثرية بالنسبة إلى بلاد النوبة السفلى ، إذ تحرك العلماء وتسابقوا للكشف عن آثار هذه المنطقة منذ عام ١٩٠٢ ، أي منذ أن طغت مياه السد على معبد « أنس الوجود » واختفت أجزاؤه فيها . ولما أعلنت الحكومة المصرية عن نيتها في تلمية السد أخذت الجهود تتضافر واهم تشحذ وتكونت بعثتان :

البعثة الأولى قامت بترميم المعابد وتولت شئونها والصرف عليها مصلحة الآثار المصرية ، وعهد مديرتها « ماسبرو » إلى المهندس الإيطالي « اسكندر برزانتى »

(1) G. Maspero et A. Barsanti « Les Temples immergés de la Nubie » Vol I - III. Calro 1909/10.

(٢) حصر الأماكن التي يجب أن تسجل آثارها تسجيلاً علمياً وفنسياً .

(٣) حصر الأماكن التي يجب أن تجري فيها أعمال الحفر والتنقيب .

(٤) النظر في احتمال إنفاذ بعض الآثار القائمة سواء بنقلها كاملة أو أجزاء منها .

(٥) إعداد برنامج للعمل يتضمن مدته والاعتبارات اللازمة له .

وقد قامت البعثة بمهمتها وقدمت في ٢٦ من يناير سنة ١٩٥٥ تقريرها مقترحة فيه نظام العمل ومدته والاعتبارات اللازمة له ، على أن يتم كله في مدى ثلاث سنوات تنتهي بنهاية عام ١٩٥٨ .

ومن الطريف أن مصلحة الآثار لم تبدأ عملية الحفر إلا في شتاء عام ١٩٥٨ وقصرت أعمالها على منطقة بلانة ، ولم تنفذ من أعمالها في هذا الحقل الواحد إلا في مارس الحالي ، وتقوم بعثة أخرى في الأيام القليلة القادمة بإشراف الدكتور مصطفى الأمير ومعه الدكتور محمد أبو المحاسن عصفور (وكلاهما من قسم الآثار بجامعة الإسكندرية) لبداية عملية جديدة يكشفون فيها عن جبانة عينية .

وتقدمت للاشتراك في هذا العمل ثلاث بعثات أجنبية : بعثة ألمانية بإشراف الدكتور شتوك (مدير المعهد الألماني للدراسات الأثرية بالقاهرة) ، وبعثة إيطالية بإشراف الدكتور دونا دوني ، وبعثة بولونية بإشراف الدكتور ميخائيلوفسكي وعلى قدر معلوماتي ستبدأ البعثة الألمانية بالحفر في الأيام القليلة المقبلة ، أما البعثتان الإيطالية والبولونية فقد اعتذرتا عن العمل .

ويجب أن ننوه هنا بالمجهود الضخم الذي يقوم به « مركز تسجيل الآثار » الذي انتهى من تسجيل نقوش ومناظر معبد أبي سمبل ومعبد دابود ، ومعبد أبي عودة ، وكادت أعمال التسجيل تنتهي في معبد كلايشة .

إن آثار بلاد النوبة كثيرة ومعابدها مهمة

وفضلاً عن هذه البعثات فقد قامت بعثة ألمانية أوفدت الأكاديمية العلمية إلى مناطق بلاد النوبة السلي وتولى الإشراف عليها الأستاذان « شيفر » و « يونكر » وبدأت نشاطها بنقل نصوص معبد « أنس الوجود » كما قامت بتصوير كل أجزاء المعبد وعمل قوالب من الورق السميك لنصوصه^(١) .

وتابعت بعد ذلك المؤلفات التي نشرت عن أعمال الحفر والتنقيب العلمي ، وبلغت الكتب التي نشرتها مصلحة الآثار المصرية بمفردها اثنين وعشرين مؤلفاً .

وقبل البدء بالتعليق الثانية أوفدت مصلحة الآثار بعثة برئاسة الأستاذ « إمري » وعضوية : كبروان ، عبد الباقي يوسف ، زكي يوسف سعد ، أحمد عبد المنعم ، وانضم إليهم الدكتور أحمد البطراوي ليتولى دراسة الهياكل العظمية من الناحية البشرية والطبية . وبقيت هذه البعثة تتجول في المناطق فيما بين منطقة وادي السبوع ومنطقة بلانة واستغرقت أعمالها من عام ١٩٢٩ إلى ١٩٣٤ .

وما كادت حكومة الثورة تبدأ في التفكير في دراسة المشروع الضخم الذي سيزيد من رخاء البلاد زراعياً وصناعياً أي مشروع السد العالي حتى أخذ السيد مصطفى عامر المدير العام السابق لمصلحة الآثار يذنبه المسؤولين إلى ضرورة التفكير في مصير آثار بلاد النوبة التي ستغرقها مياه السد التي سوف ترتفع إلى منسوب ١٨٠ متراً ، وتقدم سيادته بمذكرة في هذا الشأن إلى المجلس الأعلى للآثار الذي وافق على إنفاذ بعثة حدد مهمتها على الوجه الآتي :

(١) حصر جميع الأماكن الأثرية في بلاد النوبة التي ستغرقها المياه .

(1) Schiffer und Junker in Sitzber. Berl. Akad. Wiss. phil. hist. 1930.

Junker « Ermenne », (Wien Ak. Dks 67, I (1925).

Junker « Josehke » (Wien Ak. Dks. 68, I (1926).



<http://ArchivalSakhrit.com>

زال الكثير من جباناتها ينتظر الكشف عنه ، ولست أشك أن مياه السد العالي عندما ترتفع إلى ١٨٠ متراً فوق سطح البحر ستغمر كل آثار النوبة ، وسيكون عمرها لها إلى الأبد ، فنحن الآن أمام واجب قومي وعلمي وتاريخي يجب ألا نقف أمامه مكتوفي الأيدي ، بل يجب أن نقابله بكل حزم وإصرار . وما يؤسف له أن مصلحة الآثار لا تحاول من جانبها أن تعالج هذه المعضلة معالجة حاسمة . والحق يدعونا إلى أن نقول إن الميزانية التي اعتمدت لحفائر النوبة وهي لم تزد على عشرة الآلاف من الجنيهات ، وهو مبلغ لا يكفي إلا لبعثتين ، إحداهما أشرف عليها الأستاذ شفيق فريد من علماء المصلحة ، والأخرى يشرف عليها الدكتور مصطفى الأمير الأستاذ المساعد بجامعة الإسكندرية ، ولكن هناك آلافاً من

الجنينيات تصرف في شئون أخرى بالمصلحة كان في الاستطاعة أن تنظّر قليلاً ، ولأحضر لذلك مثلاً : عملية تجميل الهرم ويصرف عليها ألفاً جنيه ، ثم إتمام الكشف على طريق اواناس بسقارة وتصرف عليه آلاف أخرى ، وبما يدهش حقاً أن المصلحة كانت قد اتخذت قراراً حاسماً ألا وهو الكف عن كل أعمال الحفر في مصر وتحويل البنود المخصصة لذلك إلى بلاد النوبة ، ولو أن المصلحة نفذت هذا القرار لكان في الاستطاعة تمويل بعثتين آخرين ، ولكان العمل قد أخذ شكلاً جدياً في بلاد النوبة .

وإذا كانت جبانات بلاد النوبة السفلى تحتاج إلى الكثير من العناية والكشف عنها ، فإن معابدها تستحق ولا شك المزيد من الجهد والعمل الطويل . إن

(٢) معبد دابود - وهو على مسافة ٢٠ كيلو متراً إلى الجنوب من سد أسوان . بناه الملك النوبي « انخرامون » أحد ملوك دولة مروى حوالى عام ٣٠٠ ق.م ، ولقد شيده على النمط المصرى ، وأضاف إليه فيما بعد بعض ملوك البطالمة أجزاء أخرى .

(٣) معبد كلايشة - وهو على بعد ٥٧ كيلو متراً إلى الجنوب من سد أسوان - بنى في عصر الأسرة الثامنة عشرة وكان ملحقاً بأحد الحصون المنيعة التي بناها ملوك الدولة الحديثة في بلاد النوبة حتى مدينة نهاتا عند الشلال الرابع ، إلا أن المعبد بشكله الحالى يرجع إلى أواخر العصر البطلمى ، ثم زاد عليه بعض أباطرة الرومان مثل أوغسطس ثم كاليجولا وتراجان أجزاء كثيرة . وعلى حين كان الهدف من بناء هذا المعبد في عصر الدولة الحديثة تمجيد الإله « آمون رع » نجد أن الإله الذى أقيمت له الفلكوس في العصر الرومانى كان إله الشمس النوبى « ماقوليس » . ويمتاز هذا المعبد بنص تاريخى كتبه أحد ملوك الدولة مروى واسمه « سيلكو » عاش حوالى عام ٥٠٠ ميلادية ، تحدث فيه عن انتصاراته المتتالية ضد قبائل « البليمى » ويعتبر هذا المعبد من أجمل وأروع معابد النوبة بعد معبد « أبو سمبل » .

(٤) معبد « بيت الوالى » - وهو أحد المعابد التى نقرها في الصخر « رمسيس الثانى » في منطقة بلاد النوبة ، والجزء المحفور في الصخر هو قدس الأقداس ، وتتقدمه ردهة عرضية ذات أعمدة ، أما الجزء الباقى فهو مشيد من الحجارة وقد انهارت كلها ولم يبق منها إلا الأجزاء السفلى من الجدران . ولقد حوت الردهة العرضية في العصر المسيحى إلى كنيسة . وتتميز الرسوم المحفورة على جدران هذه الردهة وعلى الجزء الداخلى من المعبد بجويها الواضحة وبأهميتها التاريخية . ولعل أهم هذه الرسوم من الناحية الفنية هو المنظر المنقوش على الجدار الجنوبى والذي يمثل الملك مع أبنائه يمتطون عربات حربية ويهاجمون

البعثات المختلفة التى سبق الحديث عنها قامت بالكشف عن كل الجبانات التى عمرتها مياه التعلية الثانية لخزان أسوان ، ولم يبق إلا تلك الجبانات التى كانت في موقع يعلو ذلك وهي في عددها لا يمكن أن تزيد عن عشر جبانات . أما المعابد فهى كثيرة وتزيد في عددها عن السبعة عشر معبداً ، تبدأ من معبد فيلة في الشمال وتنتهى عند معبد « أبو عودة » في الجنوب ، وسأحاول هنا أن أخص أهم هذه المعابد بكلمة قصيرة .

(١) معبد فيلة - اسم هذا المعبد تحريف للاسم المصرى القديم « فيلاك » ويعنى النهاية . وهو يطلق على جزيرة تقع على مسافة أربعة كيلومترات إلى الجنوب من سد أسوان وهي عبارة عن جزيرة صخرية من الجرانيت كسيت على ارتفاعات مختلفة بطمى النيل . وأقدم الأبنية فيها مقصورة من عصر الملك طهارقا أحد ملوك الأسرة النوبية (الأسرة الخامسة والعشرين حوالى ٧٠٠ ق.م) ثم أقام الملك نقتانبو الأول (٣٧٠ ق.م) معبداً للإله « إزيس » ، ولقد أنجبت هذه العبادة تنافس عبادة الإله « خنوم » رب الفاتنين منذ العصر المتأخر من التاريخ المصرى ، والفكرة نبت على أثر الاعتقاد بأن جزءاً من جسم « أزوريس » قد كان من حظ هذه الجزيرة ، فارتبطت بها بعض مظاهر عقيدة هذا الإله كرب للأنبات والخير والقيضان ، ومن ثم أخذت عقيدة « إزيس » زوجة « أزوريس » ومخلصته من كل ماحق به من أذى ، ترتبط بهذه الجزيرة . وزادت أهمية معبد إزيس في جزيرة فيلة ولعبت هذه العبادة دورها الكبير أثناء استقرار شعبي « البليمى » و « النوبادين » في هذه المنطقة واستمرت حتى أغلق الإمبراطور « يوستيان الأول » المعبد عام ٥٥٠ م ونقل تماثيله إلى القسطنطينية وسجن كهنته .

وهذا المعبد يعتبر تحفة فنية كما تعتبر نقوشه ورسومه ذخيرة لا تنضب للعصر البطلمى والرومانى بالنسبة إلى الدراسات الدينية واللغوية .



معبد أبو سبيل

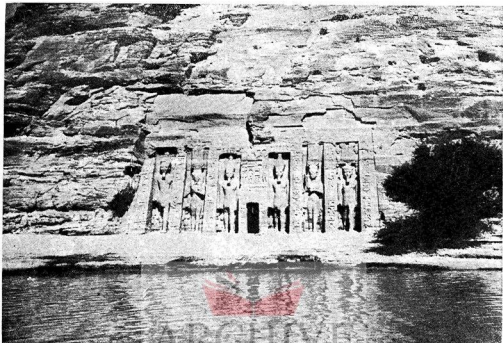
الحاكم العام للسودان المدعو «ساتاو» ، وكانت العبادة فيه تؤدَّى للإله «بتاح» رب العاصمة القديمة منف .

(٧) معبد «الدكة» — بناه الملك النوبي «إرجامون» (٢٥٠ ق.م) . ونعتقد أنه بُني على أنقاض معبد سابق له بني في عصر الأسرة الثامنة عشرة . ولقد زاد عليه بعض الأجزاء كلٌّ من بطليموس الرابع وبطليموس السابع ، ثم نقش بعض أباطرة الرومان أسماءهم عليه . ولهذا المعبد أهمية تاريخية إذ التقت قوات الرومان بقيادة «بوترونيوس» مع القوات السودانية التي كانت تقودها سيدة تعرف باسم «كانداكي» وذلك حوالي عام ٢٣ ق.م . ويقول الأستاذ «جريث» أن «كانداكي» كان لقباً

مجموعة من الزوج أخذت تسارع الخطى هاربة إلى القرية التي بنيت أكوأخها في غابة من أشجار الدوم ، ولقد أبدع الفنان في تصوير الحياة اليومية في هذه القرية.

(٥) معبد «دندور» — بناه الإمبراطور أوغسطس (٣٠ ق.م) . ويتميز بأنه أقيم لعبادة شخصين عاديين هما «بتيسه» و«باهور» وذلك بجانب الآلهة الأخرى . واستعمل البهو الأخير في العصر المسيحي ككنيسة ، وكسيت جدرانها بطلاقة سميكة من الجص رسمت فوقها صور للقديسين .

(٦) معبد «جوف حسين» — وهو أحد المعابد التي نقرها في الصخر الملك «رمسيس الثاني» ، بناه له



معبد آمون سبيل الخامس بالزوجة الملكة نفرتاري

نقرا في الصخر الملك « رمسيس الثاني » وكان الملك نفسه يُعبد فيه بجانب الإله « آمون - رع » و « حور آختي » ، ولعل التسمية الحالية ترجع إلى صفى التماثيل المقامة على جانبي الطريق الموصل من النيل إلى مدخل المعبد ، وقد شكلت هذه التماثيل على هيئة أبى الهول ، وحول هذا المعبد أيضاً إلى كنيسة مسيحية ، وكسيت جدرانها بطبقة سميكة من الجص رسمت فوقها مناظر بعض القديسين .

(١٠) معبد « عمدا » - وقد شيده تحتمس الثالث ثم زاد فيه ابنه أمنحوتب الثاني وتحتمس الرابع ، وتهدم في عصر « أخناتون » حين أخذ هذا الملك في تحطيم معابد « آمون رع » ، ولكن سبيل الأول عمل على ترميمه . وتنحصر شهرة هذا المعبد في وجود ذلك النص المشهور

للملكات السودانيات ، ويشبه تماماً لقب « فرعون » بالنسبة إلى الملوك المصريين .

(٨) قلعة « كوبان » - وهي إلى الجنوب من معبد الذكة ، شيدت في عصر الدولة الوسطى لتأمين الطريق الموصل إلى مناجم الذهب في وادى علاقى ، وهي المناجم المشهورة التي زودت مصر بكميات ضخمة من الذهب طوال عصورها . ويبدو أن هذه القلعة كانت بمثابة حلقة الاتصال بين الودادى ومنطقة المناجم ، وكانت تخزن فيها كميات الذهب تحت حراسة دقيقة حتى يتم نقلها إلى العاصمة . ولقد عثر فيها على لوحة من عصر رمسيس الثاني يتحدث فيها كاتبها عن الأحوال والشدائد التي كان يلاقها عمال المنجم وذلك لقلّة الماء .

(٩) معبد « وادى السبع » - وهو أحد المعابد التي

عشرة ، وهو على صغر حجمه يعتبر من أجمل المعابد من الناحية الفنية . وعندما انتشرت المسيحية في هذه المنطقة حول هذا المعبد إلى كنيسة ، وكسبت جذرائه بطبقة من الجص رسمت قوقها صور بعض القديسين .

وبعد ، فهذه هي أهم المعابد التي شيدها المصريون القدماء على طول الطريق بين أسوان ووادي حلفا ، وجميعها في حاجة إلى التسجيل والنشر العلمى الحديث ، حقيقة أن بعضها قد نشر ، ولكن عملية النشر هذه لم تكن كافية لترضى الأغراض العلمية المختلفة التي تتطلبها الدراسات الأثرية في وقتنا الحالى ، ولذلك نزنو نحن المشتغلين بالدراسات المصرية ، إلى اليوم الذى نرى فيه كل هذه المعابد وقد سجلت ونشرت نشرأ علمياً دقيقاً . وفى الحق إن العبء كله يقع حالياً على مركز تسجيل الآثار ، وهو لا يزال في طور الإنشاء ، وفى حاجة إلى دعم كبير إذ لا يزيد عدد موظفيه من الأثنين على خمسة ، ولكن البداية الموقفة والأسلوب العلمى الذى يتبناه والذي سيصبح بمثابة « تقليد » يسير عليه إن شاء الله ، كل هذا يبشر بنجاح كامل ، وكما كنا نود أن يسمح القائمون على أمر هذا المركز لطلاب الفرق النهائية بقسم الآثار بجامعة القاهرة ، بقسط من التمرين العملى في هذا الميدان ، يتدربون عليه في المركز ، فهم ولا شك الذين سيتولون في المستقبل أمر هذه الدراسات ، كما اعتقد أن المركز سيضطر في المستقبل القريب إلى توسيع نطاق عمله وهو حينئذ سيحتاج إلى الكثير من الأيدى الفنية العاملة .

الذى سجله أمعنوتب الثانى متفاحراً فيه بقوته وشجاعته .

(١١) معبد « الدر » - وهو أيضاً من المعابد التي نقرها روسيس الثانى في الصخر وعد نفسه بين الآلهة التي تقام لها العبادة فيه .

(١٢) معبد « أبو سمبل » - الواقع أن هنالك معبدين في « أبو سمبل » وكلاهما نُقِر في الصخر في عصر روسيس الثانى . الأول وهو معبد ضخم كبير عِد فيه الملك مع مجموعة من الآلهة المصرية ، وهو يعتبر من أهم المعابد التي شيّدت في عصر الدولة الحديثة ، كما يعتبر الوحيد من نوعه في العبارة البشرية أما الآخر وهو أصغر منه اتساعاً فقد بناه الملك لزوجته « نفرتارى » تعبد فيه من إلهة أخرى تدعى « حاتور أبشك » - ومنطقة « أبو سمبل » من المناطق التي قدسها المصريون منذ أقدم العصور ، ولدين من الأدلة ما يثبت أن خوفو (أحد ملوك الأسرة الرابعة) وشيّد الهرم الأكبر (٢٨٠٠ ق.م) قد أقام معبداً هناك ، ثم هناك ما يثبت أيضاً أن هذه المنطقة كانت تحوى معبداً من الدولة الوسطى .

وتعتبر واجهة هذا المعبد أروع ما نفذه المهندس المصرى القديم وذلك بالنسبة إلى الارتفاع الكبير والتناسق بين عناصر الواجهة والانسجام الرائع بين الأثر نفسه والبيئة الجبلية التي حفر فيها . وعوى المعبد غير هذا خصوصاً تاريخية هامة ، علاوة على الجبال التي ودقة المناظر المرسومة على جذرائه .

(١٣) معبد « أبوعودة » - وهو منحوت في الصخر في عصر الملك « حور محب » أول ملوك الأسرة التاسعة

الأسس السيكولوجية لرعاية الشباب

بقلم الدكتور عبد المنعم المايحي

● مفهوم الشباب

وليس من المصلحة أن أفرض على الناس رأياً معيناً في هذا الشأن . وأترك أمر تحديد فترة الشباب للهيئات التي تعنى بشئونه وترعى مصالحه . ولكل من هذه الهيئات أن تختار السن التي تراها ، فالأمر نسبي يتوقف على اهتماماتها وإمكاناتها وظروفها الواقعية . فقد تنصرف هيئة لرعاية المراهقين في بداية المراهقة ، في حين تنصرف أخرى إلى رعاية المراهقين قبيل سن النضج واكمال انمو. وقد تحدد هيئة سن الشباب تحديداً مدرسياً فتعتبر الشباب الفترة المقلبة للتعليم الثانوي والجامعي ، في حين تحدها أخرى تحديداً قانونياً ، وهكذا .

ولكن جميع هذه الهيئات تتفق على أن الشباب يبدأ حيث تنتهي الطفولة ، وينتهي حيث تبدأ الكهولة ، كما تتفق على ضرورة العناية به ورعاية شئونه ومصالحه .

● رعاية الشباب على أسس علمية

وقد ازدهرت في بلادنا هيئات عدة لرعاية الشباب ، وظهرت في مجتمعاتنا أكبر هيئة لرعاية الشباب ، وهي المجلس الأعلى لرعاية الشباب ، ذلك المجلس الذي مرّ بتطورات عدة حتى أصبح هذا العام يضم قادة للشباب يمثلون مختلف القطاعات والهيئات الأهلية والحكومية . وأصبحت رعاية الشباب فنّاً يحترفه متخصصون في التوجيه النفسي ، والخدمة الاجتماعية ، والتربية الرياضية . غير أن المتخصص النفسي الذي عمل في هذا الميدان يحس بأن الوقت قد حان لإيجاد فلسفة

اتخذت إحدى مجالات الأطفال في بلجيكا شعاراً لها العبارة التالية : « هذه مجلة كل طفل من سن السابعة حتى السابعة والسبعين » . ولا شك أن هذه العبارة وإن كانت لا تتفق مع الواقع الموضوعي إلا أنها تتفق إلى حدّ ما مع الواقع النفسي ، فكل طفل يتشبّث بطفولته وكل شيخ يحن إلى هذه الطفولة ، وبها نضج المرء فإن طفولته تلعب دوراً كبيراً في تحديد سلوكه وتشكيل علاقاته بالناس . ولكنها تخالف الواقع النفسي من نواح ثلاث : أولاً : أنها تنكر الشباب إنكاراً تاماً في حين أن الشباب مرحلة متميزة من مراحل الحياة ، لها مقوماتها وخصائصها ، وثانياً : أن الطفل وإن تشبّث بطفولته فهو مطلع أبداً إلى الشباب ، وثالثاً : أن حنين الشيخ إلى شبابه كثيراً ما يغطى على حنينه إلى طفولته . فكان الشباب هو حلم الإنسنة كلها فهو ربيع الحياة الدائم ، هو الحيوية والصحة والسعي إلى النضج والتفتح . ومن أجل هذا كان من العسير حقاً أن نضع سنّاً محددة لنهاية مرحلة الشباب ، فهذه السن متوقفة على عوامل عدة : منها : الصحة البدنية ، والاستقلال الاقتصادي ، والاضطلاع بأعباء الأسرة .

أما بداية الشباب فأمرها أهون ؛ إذ لدينا علامة طبيعية هي البلوغ . على أن الأهم كلها قد تقدمت في مضار التطور مدّت في عمر الطفل فأخّرت السن التي يضطلع فيها بأعباء العمل ، ومدّت سني تعليمه الإلزامي .

● الرعاية للجميع

كثير حديث الناس عن مشكلات الشباب المرضية ، أى عن الاضطرابات النفسية والعقلية ، والانحرافات السلوكية وغير ذلك من مظاهر الشذوذ . ووقع في وهم كثير من المستمعين لهذا الحديث أن الشباب يقرن بالشذوذ عادة . في حين أن الإحصاءات في كل بلاد العالم تبين أن الشباب ذوى المشكلات فئة ضئيلة جداً أمن مجموعهم ، وأن لكل مرحلة من مراحل العمر مشكلاتها الطبيعية والشاذة . ففي الطفولة أزمات تطورية يمر بها الأطفال جميعاً ، وبعد الشباب أزمات تطورية يواجهها الكهول والشيوخ ، وعلى الرغم من حاجة الفئة القليلة الشاذة من الشباب إلى الرعاية الفنية الخاصة ، فلا ينبغي أن تشغل بالمشكلات المرضية لهذه الفئة عن المشكلات العامة التي تواجهها جموع الشباب . وأقصد بالمشكلات العامة هنا ، المشكلات الطبيعية التي تعترض الشباب عادة فلا يستطيع وحده أن يجد لها حلولاً علمية شافية . وهذه المشكلات ليست حقائق جامدة ، ولكنها تختلف باختلاف البيئات ، والثقافات . وباختلاف المشكلات التي يواجهها المجتمع كله كتلة واحدة ، كما تتصل بالمشكلات التي يواجهها العالم كله في حقبة معينة من التاريخ . وسوف نعود إلى هذه النقطة مرة أخرى فيما بعد .

ولكن الذى يهمنا أن نؤكد هنا هو أن التجربة قد أثبتت أن الشباب الذى يتقدم إلينا ملتصقاً بهذه الخدمة أو تلك ، ليس دائماً أحق من الشباب الذى يواجه مشكلاته وحيداً . وهذا يحتم علينا أن نراعى في مشروعات خدمة الشباب أن تزحف زحفاً قتيلاً في مشروعات الشباب في كل ركن من أركان مجتمعتنا . ولنضرب مثلاً لذلك مشروع مكتبات الشباب ، فليس بكافٍ أن ننشئ مكتبة عامة في وسط مدينة ما ولكن ينبغي أن تنشأ مكتبات صغيرة في الحواري والأزقة وأن تشجع الهيئات

واضحة المعالم ، منبلورة المبادئ ، لتسديد خطى المعنيين بالشباب وتوجيه جهودهم نحو أهداف محددة . ولست أدعى أن عندي هذه الفلسفة ، وليس لأحد الحق في أن يفرض فلسفة معينة على الهيئات والأفراد المعنية بالشباب . ولكني أدعو - مع ذلك - كل هيئة وكل فرد مشغول برعاية الشباب إلى أن تكون له فلسفة ، ومن الخير كل الخير أن تتنوع الاتجاهات ففي ذلك إثراء لمجتمعنا الجديد . ولا أشرط غير شرط واحد ألا وهو أن تستمد هذه الفلسفة من الفهم العلمى لطبيعة شبابنا ، وطبيعة علاقاته الاجتماعية . وطبيعة العصر الذى نبش فيه . وحقيقة الأوضاع الحضارية التي تؤثر فيها . وإن الفهم العلمى للشباب لأعقد وأسمى من أن

يحققه لون واحد من ألوان التخصص ، فلا بد من أن نفيد من خبرة علماء النفس والاقتصاد والاجتماع والأنثروبولوجيا والطب النفسى والصحة الاجتماعية . فإذا كنت أتعرض في هذا المقال لموضوع الأسس السيكولوجية لرعاية الشباب فأنا على يقين من أن المعرفة السيكولوجية وحدها قاصرة عن توفير فلسفة متكاملة لرعاية الشباب . ولكني أحاول هنا أن أستخلص من الدراسة النفسية بعض المبادئ السيكولوجية التي أرى ضرورة اتباعها في رعاية الشباب حتى لانفع في أخطاء نستطيع تجنبها ، وحتى لا نفوت فرصاً قد تضع على أمتنا لو لم تتضح هذه المبادئ في أذهاننا .

وإلى إذ أقدم هذه المبادئ أعلم جيداً أنها قد تنعكس فعلاً في جهود كثير من الأفراد والهيئات الذين يخدمون الشباب . ولكن من الخير مع ذلك أن تصاغ في عبارات واضحة حتى تصبح اتجاهات شعورية في أذهاننا جميعاً . واعلم - فضلاً عن هذا - أن الدراسة العلمية لشبابنا ما زالت جدّ محدودة ، وكلما زادت عمقاً واتساعاً زادت ثروتنا من المبادئ السيكولوجية الكثيلة بتوجيه شبابنا الوجهة السليمة ، أى التي تحقق الخير له ولتقدم لأمتنا .

ذلك على إخلاص المعلمين والنظار والقادة بصغة عامة لفكرة التربية الرياضية نفسها بصرف النظر عما تحققة المدرسة أو النادي من الظفر أو التفوق .

● السعادة والالتزام الخلقي

إنه لمبدأ مقرر في النمو النفسي أن الطفل الذي يحرم من ميزات طفولته يتخلف حقاً في نموه الجسمي والعقلي والاجتماعي على السواء . بل قد ينتج عن هذا الحرمان أعراض المرض النفسي أو العقل أو اضطرابات الخلق والسلوك . وإن التخلف أو المرض أو الاضطراب يتناسب مع شدة الحرمان . ويزداد بقدر ما يحدث الحرمان في سن مبكرة . وما يقال عن حرمان الطفل من طفولته يقال عن حرمان الشباب من شبابه ، فالطفولة السوية السعيدة شرط للمراهقة السليمة المرأة من أعراض الاضطراب ، والشباب المتفتح السعيد شرط ضروري للتوفيق في الحياة العملية ، وفي العلاقات الاجتماعية الجماعية ، وفي الحياة الزوجية ، وفي الاضطلاع بدور الأبوّة (أو الأمومة) ، وهو في الوقت نفسه يزيد من قدرة الفرد على مواجهة مشكلات السن المتأخرة .

وإن قدرة الشاب على التوافق الاجتماعي في أي مجال من مجالات الحياة تتوقف على مقدار إحساسه بالرضا عن حياته . فمن أجل الشباب أفراداً . ومن أجل الأمة كلها يجب أن نلحّ - في توجيهنا للشباب - على السعادة باعتبارها قيمة لا تقل في مقدارها عن قيمة المبادئ الأخلاقية ، والتقاليد الاجتماعية ، والالتزامات القانونية .

ولست أطلب بتحريض الشباب من الالتزام الخلقي أو الاجتماعي والقانوني ، وإنما أطلب بأن يقوم الالتزام على الاعتراف بالقوى الجسمية والنفسية ، وأن يكون وسيلة لتنظيم هذه القوى وتوجيهها والتنسيق بينها بحيث يتحقق للشباب في نهاية الأمر أكبر قدر ممكن من التكامل في شخصيته والالتزان في انفعالاته وعلاقاته الاجتماعية .

الأهمية بشئ الطرق على إقامة مكتبات إعارة بأجور زهيدة ، بل إن هذا كله لا يكفي ، فطالما كانت القراءة عادة وكل عادة تنشأ نتيجة للتعليم على مدى يطول ويقصر وجب أن ندرس الأسباب التي تجعل شبابنا يتصرف عن القراءة ، وأن نشجع الشباب بشئ الطرق على أن يستخدم المكتبات ويجعل القراءة جزءاً من نشاطه اليومي المعتاد .

وإليك مثالا آخر هو مشروع ناد رياضي : لقد ثبت أن تزويد النادي بأولى المعدات لا يكفي وحده لتشجيع الشباب على مزاوله النشاط الرياضي ، وأذلك نجد أننا بهذا المشروع لا نخدم غير الشباب الذي ليس في حاجة إلى تشجيعنا . في حين أن فئة كبيرة من الشباب قابضة في دورها ، محرومة من فوائد التربية الرياضية . ولن يجدي أبداً أن نجبر هذه الفئة على مزاوله النشاط الرياضي ، وإنما يجب أن ننقص الدوافع النفسية وغير ذلك من العوامل التي تعوق انطلاق الشباب في هذا اللون أو ذاك من ألوان التعبير الرياضي .

وهكذا فالشباب الذي لا يقرأ ، والشباب الذي لا يلعب ، والشباب الذي لا يرتحل ، والشباب الذي لا هواية له ، والشباب الذي لا حرفة أو مهارة له ، كل هؤلاء في حاجة إلى ما يعينهم على تبصر حالهم . ويتعاون معهم على اكتشاف العوامل النفسية وغير النفسية التي تعطل طاقاتهم الخلاقة . ونمنع اهتمامهم بالعالم الخارجي . وتحول - من ثمة - بينهم وبين الاستمتاع بشبابهم .

وإني إذ أخوض في هذه النقطة أذكر والأسمى بملأ قلبى أيام دراسى الثانوية حين كان الأبطال وحدهم ، والمهرة من الشباب هم الذين يستمتعون في المدارس بمزاوله شتى ضروب النشاط الرياضي . وقد نجحنا اليوم في القضاء على هذه السمة البغيضة في مجتمعنا المدرسى . ولكننا ما زلنا نهم بإحراز البطولات أكثر من اهتمامنا بتحقيق تطور حقيقى شامل في حياة شبابنا . ويتوقف

● توفير الحلول العملية

وإذا كان أسلوب الوعظ لا يفيد في تجنب الشباب الانحراف ، فهو كذلك لا يجسد في حفره إلى الاجتهاد في دراسته ، أو في زيادة كفاياته المهنية . وهذا يحتم على قادة الشباب وبرامج رعاية الشباب أن توفر الوسائل العملية التي تحل للشباب مشكلاته ، وتزيد من قدرته على الموافقة . إن على قادة الشباب وبرامج رعاية الشباب أن يعدوا لإجابات عملية شافية على الأسئلة البالية التي يتقدم بها إلى مئات الطلبة في المدارس الثانوية والجامعات :

- ١ - إنني أزالو العادة السرية وأتعذب لذلك عذاباً شديداً ، فما هو العلاج ؟
- ٢ - ماذا أفعل أمام ضغط الغريزة الجنسية ؟ هل من سبيل إلى التحلل عليها أو إشباعها بطريقة لا تتعارض مع الأخلاق القويمة ؟
- ٣ - ما السبيل إلى الزواج ؟
- ٤ - الملل يسهر على حياتي ، فكيف أتخلص من برائه ؟
- ٥ - الشعور بالنقص يعذبني فأنا ألتزم في الحديث ، وأشعر بالخوف أمام الروضات ، فكيف أتخلص منه ؟
- ٦ - كيف أتقبل وقت فراغي ؟
- ٧ - إنني أعمل بجد طوال العام ، ومع ذلك يتكرر فشل في الامتحانات ؟ فإذا أفعل ؟
- ٨ - لقد أودمت الحشيش ولا أستطيع مصارحة أهل بذلك ، فإذا أقبل للتحرق منه ؟
- ٩ - تورطت في علاقة عمرة مع قريبة لي ، لو لم أجد حلاً قبل أن يكتشف أمري فسوف أتفكر . هل من حل تنصحي به ؟
- ١٠ - أحب بنت الجيران ، ولا أستطيع التحرق من عيالها وقت الدراسة ، وأعشى الرغوب ؟ فإذا أفعل ؟
- ١١ - أهل لا يبهتني لي الجو الملائم للدراسة فإذا أفعل ؟

وعلى قادة الشباب وبرامج رعاية الشباب أيضاً أن يوفرُوا لإجابات عملية شافية على الأسئلة الآتية ، وهي نماذج مما يتقدم إلى به مئات الطالبات في التعليم الثانوي وكليات الجامعة :

- ١ - قرأت في كتب كثيرة عن الحب أنه يفسد الطريق للشباب ، وأنه ليس حراماً مادام حباً شريفاً ، فلماذا إذن يمنع الشباب من الحب ؟
- ٢ - ما رأيك في ذلك الحب الجارف الذي يشعر به كثير من الطالبات نحو مدرساتهن ؟ وهل هناك خطر عليهن من هذا الحب ؟

أما القواعد الأخلاقية التي تتجاهل القوى الطبيعية ، وتفرض على الشاب أن ينكرها في نفسه وفي غيره فإن تحل له إشكالا وإنما تولد في نفسه الصراع . أو تنهار في نهاية الأمر أمام ضغط الملل ، والتذمر ، والحرمات .

● الوعظ لا يجدي

إن دراسة الشباب المنحرف دلت بما لا يدع مجالاً للشك على أنه يعرف جيداً أنه منحرف عن المعايير السوية في سلوكه ، ولكن المعرفة بالأخلاق ليست قوة دافعة إلى السلوك السوي . فالمعرفة لا تنقص الشباب المنصرف ، ولكن الذي ينقصه هو القدرة على تنظيم طاقاته وتوجيهها وجهة تحقق انترانه نفسياً وتوافقه اجتماعياً . واستناداً إلى هذه الحقيقة السيكولوجية يمكن أن نقرر أن التوجيه القائم على الوعظ وبذل النصيحة ، والإشادة بالمثل العليا ، والحض على الواجبات ، توجيه عقيم لا يجدي ، بل إنه قد يضر في حالات كثيرة ، ويحدث عكس المقصود منه .

وإن حالة « مجدى يسى » الطالب الذى ارتكب جريمة قتل والذي أعدم أخيراً ، لأكبر دليل على ما أسلفنا ، فقد أكد لي أنه ذاق الأمرين من تزومت أهله ، وامتلاأت نفسه بالقرء على المثل العليا لكثرة ما وعظوه باتباعها ، وعنفوه على مجانبتها . وذكر فيما ذكره لي ، من عوامل عزله عن أسرته وانحرافه عن الطريق السوي بعد ذلك ، أنه سمح تخي أن يجد يداً تمتد إليه لتنتشله بالطرق الإيجابية من الوعدة التي سقط فيها .

ولست حالة « مجدى يسى » بال حالة الوحيدة ، فغيره من الشباب المنحرف أشد حاجة إلى عون على مظاهره ضد دوافعه الغامرة ، ويؤيده في كفاحه ضد عوامل الهدم والتحلل ، منه إلى واعظ يبرهن له بالدليل المنطقي على قيمة الأخلاق القويمة والمثل العليا .

بالبحوث العلمية المستمرة ، والاتصالات الوثيقة بجموع الشباب . وقد يتطلب حل هذه المشكلات أو بعضها محاربة تقليد من التقاليد ، أو وضع تشريع من التشريعات ، أو إلغاء قانون من القوانين ، أو تعديل برنامج في برامج التعليم ، وهذه أعمال لاسبيل إلى تنفيذها إلا في مستوى جماعي .

● حاجات الشباب الضرورية

إن أى توجيه للشباب لا يمكن أن يوثى ثماره ما لم يدخل في اعتباره الحاجات الطبيعية للشباب . وأى مشروع يقصد به خدمة الشباب ولا يستجيب لهذا الحاجات مقضى عليه بالفشل . ونستطيع أن نجعل هذه الحاجات فيما يلي :

أولاً - الحاجة إلى تأمين المستقبل ، ولا تتطلب منا هذه الحاجة أن نقف من الشباب دائماً موقف الذى نتجج . وإنما موقف الذى يوفر فرص الدراسة والتدريب المهني والتوجيه ، والتركز على مختلف المهارات ، والذي يضمن تكافؤ الفرص أمام الجميع .

ومن واجب المشرفين على رعاية الشباب أن يزيدهم وعياً بالظروف الاقتصادية ويصروهم بدورهم في التنمية الاقتصادية للبلاد ، وأن يحاربوا في صفوفهم أخلاقية التنافس التي تخلف عن أوضاع اقتصادية جائرة . تلك الأخلاقية التي تبذر بذور الخصومة بين المهن المتشابهة كما هو حادث بين خريجي أقسام الاجتماع بكليات الآداب وخريجي معاهد الخدمة الاجتماعية ، أو بين أطباء الأمراض العقلية والمتخصصين النفسيين ، أو بينهم وبين أطباء الأمراض العصبية ، أو بين الرجال وبين النساء العاملات . وإن مثل هذا اللون من الخصومة يترعرع في جو القلق والجهل بالظروف الواقعية المحيطة بالمجتمع ، والعزلة المتفشية بين فئات المجتمع المختلفة . فتشمل برامج رعاية الشباب وسائل عملية القضاء على

٣ - يقول علماء التربية وعلم النفس: إن التربية الجنسية ضرورية ومع ذلك فلا تفرها لنا الأسرة أو المدرسة أو النادي ؟ فأراك ؟
٤ - نقاس من الطلاق وتعدد الزوجات ؟ فما الحل ؟
٥ - يخطط الإنسان في المرحلة الأولى من التعليم وفي المرحلة الجامعية ، فلماذا يحرم في المراحل الأخرى ؟
وقادة الشباب وبرامج رعاية الشباب يجب أن يوفرُوا إجابات عملية على الأسئلة التالية التي يوجهها إلينا مئات الفتيات العاملات :

١ - نحن نعيش في عالم متناقض القيم ، فلنا حرية العمل ، ولكننا نحتمل في سبيل ذلك تضحيات جسيمة فلا نعرف ماذا نفعل بأطفالنا عندما نغادر البيت إلى مقر العمل ، ونحن أحداً حق العمل ولكننا لم نأخذ من الزوج حق الراحة إذا عدنا البيت ، ونحن نخطط طبقاً لمقتضيات الحياة المصرية ولكن الشاب الذي يخطط بنا يعرض عن الزواج بنا ؟ فما الحل ؟
٢ - إننا لا نتم بالراحة يوماً واحداً ؟ فإذا فعلنا لحياة أنفسنا من الانهيار العصبي ؟ .

هذه النماذج من الأسئلة تعكس مشكلات لا شذوذ فيها ، مشكلات تعرض يومياً لجموع الشباب من الجنسين ، ويتعين على المسؤولين عن رعاية الشباب أن يوفرُوا الحلول العملية لها ، فإن لم يتيسر ذلك يتعين عليهم على أقل تقدير أن يناقشوها مع الشباب ويرسموا معهم خططاً عملية لحلها في المستقبل - أما أن يتجاهلوها ويمضوا في مشروعاتهم ، فعنى هذا أننا نفقد اهتمام الشباب بهذه المشروعات ، كما نفقد تأييدهم لنا ، ولتفافهم حول أهدافنا الجماعية .

ولست أطالب المسؤولين عن رعاية الشباب بأن يجدوا حلولاً عملية لمشكلات الشباب الفردية وإلا كان مطلبى عنناً وتعبثاً ، وإنما أطلبهم بتأييد الشباب في مواجهة المشكلات العامة التي لا تحلها إلا الحركات الجماعية الكبرى ، مثل مشكلة التوفيق بين العفة والدافع الجنسي ، والتكيف للإيديولوجيات المتعددة المتناقضة ، والتكيف للتطورات السريعة التي تطرأ على مجتمعاتهم ، وغير هذه وتلك من المشكلات التي لا بد من اكتشافها

أنهم منعوا تسرب أمثال هؤلاء إلى الوظائف العامة أو إلى الأركان المزوية .

وإن في حياة كل عبقرى عبقريةً أخرى ، وفي قلب كل فاضل إيماناً بتحقيق القيم في شخصيات حية ؛ وفي حياة كل شاب مضطرب أو منحرف حرماناً من مثل عليا حية ، أو انبهاراً لمجموعة من القيم على يد بطل تعلق به رَدْحاً من الزمن .

● مراعاة الفروق الفردية

قلنا إن برامج رعاية الشباب لا تجدى ما لم تستجب لحاجاته الطبيعية الجوهرية ، ونضيف شرطاً ثانياً جوهرياً هو : أن تراعى الفروق الشاسعة بين قطاعات الشباب المختلفة وبين أفراد كل قطاع منهم . ومعركة هذه الفروق مستحيلة عن طريق التجربة الشخصية ؛ وإنما تستمد من البحث العلمي المنظم .

أقول هذا وفي ذهني مثال حي يبين كيف نفع في خطأ جسيم إذا نحن لم نراعِ الفروق الفردية بين الشباب . فقد ظن بعض المتخصصين في خدمة الشباب أن الغرض من رعاية الشباب هو دفع الشباب جميعاً إلى الحركة والنشاط الاجتماعي على صورته كافة ، وبإذنهم أن واجبههم بقضى عليهم بإخراج الشاب الهادئ من هدوئه ، والمنعزل من عزله ، وهذا فهم خاطئ لطبيعة الشباب ، كما أنه فهم خاطئ للفلسفة رعاية الشباب .

ويجب أن نعلم أنه ليس من مصلحة الأمة أن يكون الناس جميعاً نسخاً متعددة لصورة واحدة ، فالحياة تعدد وتنوع ، والتعدد والتنوع هما سرُّ تكامل الحياة وانسجامها ، إننا نريد أن نستغل في كل شاب ما يمكن فيه من إمكانيات ، ونريد أن نعاون كل شاب على دعم اتجاهاته الخاصة ، وباعتبار آخر : نريد أن نكتشف الجوهر المكنونة في نفس كل شاب .

فالشباب الانعزالي على الرغم من أنه يحتاج إلى رعايته

عوامل القلق ، ونشر الوعي الاقتصادي والاجتماعي ، والجمع بين فئات الشباب في نشاط جماعي موجه نحو أهداف مشتركة .

ثانياً — الحاجة إلى الزواج وتكوين الأسرة .

ثالثاً — الحاجة إلى دعم الشخصية واستغلال الإمكانيات وتنمية الاهتمامات الخارجية : وإشباع هذه الحاجة لا يتحقق ما لم توفر للشباب فرص الانطلاق ، ولا تقصد بالانطلاق هنا التحرر من القيم ولكن التعبير عن جميع الدوافع في شتى صور النشاط الأخلاقي . فلا بد من تمكين الشباب من اتخاذ قرارات واقعية في اختياره للمهنة ، ومن زيادة دائرة صداقته ، وقدرته على الاختيار الواقعي للزوجة ، ولا بد من أن توفر له فرص اكتساب المهارات الجديدة . وعلى الجملة يجب أن تهدف رعاية الشباب إلى زيادة فرص التوافق الواقعي الفعال أمام الشباب .

رابعاً — الحاجة إلى أبطال واقعيين تتحقق في شخصياتهم وأعمالهم مثل عليا وقيم فعالة . فإن كل شاب يرتبط بالحياة عن طريق أشخاص يحبهم ويوقرهم ، ويزداد ارتباط الشاب بالحياة وحاسمهم في العمل والنضال بقدر ما تعمق صلاتهم بالمثل العليا الحية في كل ميادين الحياة من سياسة إلى علم إلى فن جميل وهكذا . وإن أقصى محنة يعانيها الشباب هي أن يتلفث حوله فيرى القيم نصوصاً مكتوبة ، ولا يرى شخصيات تعيش على هذه القيم وتثبت بها . وإن انبهار كرامة الأب أو مهابة الأستاذ أو صدق الفيلسوف إنما هو انبهار لجيل بأكمله من الأبناء والتلاميذ والمريدين .

وإن المسئولين عن رعاية الشباب ليدعون إيمان الشباب بالقيم ، وحجم للحياة ، وارتباطهم بالواقع لو أنهم أتاحوا مثلاً لأجيال طلبة الجامعة الدرس على لطفى السيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وأمثالهم من الأبطال الذين يمجدهم في ميدان الفكر والأدب ، أو لو

النشاط الفكرى ، قدرته على النشاط الحركى ، وأن يكون قادراً على التحكم فى نشاطه الاجتماعى ، حتى لا يصير هذا النشاط كالتشنجات .

• أهداف رعاية الشباب

وأخيراً نستطيع أن نقرر أن هدف رعاية الشباب ينبغي أن يكون الشباب نفسه ، وأقصد من هذا أن تكون الجهود المبذولة فى خدمته أو فى تنسيق خدماته للمجتمع هى مساعدته على التطور . والتطور فى ضوء المعرفة العميقة بنفسيته هو ازدياد قدرته على الشعور بالسعادة أى التوافق الشخصى والاتزان النفسى ، وازدياد قدرته على التعامل الاجتماعى ، وازدياد كفايته فى العمل والإنتاج . ولا يكفى أن تكتب هذه الأهداف ، أو أن تلقى على مسامع الشباب . ولكن يجب أن تنعكس فى تعامل القادة مع الشباب ، وفى تنظيم حركات الشباب ، وفى تشكيل هياكل خدمة الشباب ، وفى تشريعات الدولة كلها .

وإن فى التعديل الأخير لنظام المجلس الأعلى لرعاية الشباب ما يطمئنا إلى مستقبل الأجيال الصاعدة من شباب أمتنا .

إلا أنه قد يسعد فى عزلة ، وقد ينجح فى الخلق والإبداع بفضل عزلة ، فلم تكن من عمليات الخلق والإبداع ، ولنتركه فى أمان ، بل إن علينا أن نحمية من فضول الناس ، ونعلم الناس كيف يحترمون عزلة .

والشباب المفكر قد يعزف عن النشاط الاجتماعى ، ومع ذلك فهو قادر على أن يفيد المجتمع بفكره ، إذا توفرت له وسائل معينة .. وعلينا أن نقدم له هذه الوسائل .

ويجب أن يدرك المتخصصون فى خدمة الشباب أن هنالك فرقاً بين النشاط الاجتماعى وبين التشتت الاجتماعى . كما أن هنالك فرقاً بين السباحة المأدبة وبين « التبطيش والطرطشة » . وإن من العيوب الشائعة بين الشباب المصرى إغراقه فى الحياة الاجتماعية بشكل يمنعه من التأمل ، والتدبر ، والتكوين الفكرى .

إننا نحتاج إلى العزلة احتياجنا إلى التجميع . وينبغي أن تسير حياتنا الاجتماعية على هدى قانون الطبيعة كما يتمثل فى حركات القلب : بسط وقبض . وهكذا الحياة السوية : امتداد وانكماش ، توسع ولم للشعث ، حركة وفكر .

ونحن جميعاً نرجو أن يصير شبابنا قادراً على



موتزارت على خشبة المسرح

بقلم الأستاذ محمد رشاد بدران

الفنية والقيمة الموسيقية، الذى كان قائماً خلال القرن الثامن عشر عند المؤلفين الإيطاليين فى كتابتهم للموسيقى



موتزارت

المصاحبة للغناء فى الأوبرا وبين موسيقاهم هم بعينهم ،
للآلات الموسيقية خارج نطاق الأوبرا . وعلى حين كانت
هذه الموسيقى هزيلة فى إطار المصاحبة للغناء المسرحى ،
فإننا نجد لها على النقيض من ذلك فى أوج قوتها وأسلوبها
العالى المتين خارج دائرة الأوبرا . وفى رأينا أن أى
تفسير نعلل به هذا التفاوت أنه يرجع ولا بد إلى الجذور
الأساسية للمثل الأعلى الفنى الذى كان سائداً فى هذا
العصر . وهذا المثل الأعلى فى رأينا أيضاً لا بد أن يكون

فى القرن السابع عشر تمت أحداث كبرى فى عالم
الموسيقى ، فإنه من الناحية النظرية : قد ابتكر الديوانان
الكبير والصغير للسلم الموسيقى ، وطبقاً فى المقامات
الموسيقية ، وذلك بعد الصيغ المقامية الأخرى التى كان
استعمالها شائعاً فى موسيقى الكنيسة . وقامت حاجة
الكاميراتا بفيلورنسا بابتكار نموذج الأوبرا التى نمت من
بعدهم ، وتطور أسلوبها بكل ما اشتغلت عليه من إلقاء
ملحن Recitativo وألحان الغناء المسرحى Aria
ومصاحبها بالآلات الموسيقية ، كما أعرض عن أسلوب
البوليفونية ذات الجداول الميلودية المعقدة ، الذى كان
سائداً فى الموسيقى الدينية . واستبدل به أسلوب الميلودية
ذات الخط المفرد البسيط ، ومعها إطار مصاحبة الهارمونية ،
لتنجح بذلك الفرصة أمام المغنين فى الأوبرا ، للتفنن فى
إظهار صفات أصواتهم الجميلة . واستعراضها بشئ
الحركات التى بلغت غالباً حدود البراعة بما يقرب من
الهلوانية ، حتى طغى الأسلوب الاستعراضى فى الغناء على
الفكرة الدرامية فى المسرحية .

ونقد تمت خارج نطاق الأوبرا وموسيقى الآلات .
وتطورت فى النصف الأول من القرن الثامن عشر ،
ذلك لأن الموسيقيين ، فى محاولاتهم تحسين مركزهم
الفنى ، كانوا يبحثون عن ذلك خارج دائرة الأوبرا .

ومن جهة أخرى : فقد كان من أبرز الأمور التى
حيّرت مؤرخي الموسيقى ذلك التفاوت فى الحقيقة

كانت القصة على جانب قليل من الأهمية والدrama غير متفجرة . وكان التثيل مهملًا . والاهتمام موجهًا نحو المغنى والألحان الصوتية ، مع أن الأوبرا تكتسب بقاءها من جاذبيتها الموسيقية . وثبت أن ذلك التطور خطر إذا لم يمتد وقت طويل عليه ، حتى أدت الرغبة الطبيعية لدى المغنيين في أن يحتلوا مركز الصدارة في المسرح إلى نتائج سيئة ، لم يقتصر عليها تمامًا حتى الآن . وأدى التنافس بين المغنيين إلى إضافة كل أنواع البهلوانيات الصوتية Roulades والتثيمات الاعترافية ، لمجرد استعراض سيطرة المغنى على صوته في الغناء .

وحدث ما لا بد من حدوثه . فقد أصبحت الأوبرا نموذجاً صورياً غير طبيعي . وكان لا بد إذن من أن يتقدم من يصلح من شأنها . وتاريخ الأوبرا مليء بالمصلحين الذين ظهروا في عهود متناثرة ، وكل منهم يحاول أن يجعل الأوبرا أكثر واقعية عما كانت في العهد السابق لعضوه . ولكن زعيم المصلحين في القرن الثامن عشر ، الذي أراد أن ينشل الأوبرا من مساوئ نموذج أوبرات هيندل كان بالطبع « كريستوف فيليبالد فون جلوك » Christoph Willibald von Gluck .

وكان جلوك نفسه قد كتب عدة أوبرات على الطريقة الإيطالية المصطنعة السائدة في عهده . قبل أن يأخذ على عاتقه إصلاح الأوبرا ؛ لهذا كان يعرف الموضوع التي تحتاج إلى إصلاح عندما نادى بتقية أسلوب الأوبرا .

وعلى أية حال فقد حاول جلوك أن ينظم الأوبرا بحيث يكون نظامها معقولاً . ففي الأوبرا القديمة كان المغنى هو السلطة العليا وكانت الموسيقى تقوم على خدمته . أما جلوك فإنه جعل السلطة العليا للفكرة الدرامية ، وكتب موسيقى تفي بأغراض النص من هذه الناحية ، فكان كل فصل وحدة قائمة بذاتها ، وليس بأية حال مجموعة لا صفة لها من الأغاني المتسلسلة المختلفة الأثر . فكان عليه أن يقيم التوازن والتقابل بينها . وأن يجعلها

أسلوب « الباروك » . فإن أسلوب الباروك في العارة وتقاديه الخطوط المستقيمة في البناء ومبالغته في إبراز البراعة الزخرفية المتشعبة ، يشبه تماماً موسيقى تبرز الطلاقة والبراعة المتزايدة في الأداء عن طريق الزخارف المتشعبة لخطوطها الميلودية . ولقد أخفق أسلوب الباروك في العارة وفي الأوبرا . لا لكونه أسلوباً خاطئاً ، بل لأن الوسيط الفني الذي طبّق فيه هذا الأسلوب لم يكن مناسباً لمقتضياته الفنية : فالأجر والحجر مثلاً من شأنهما إقامة التحديدات الصارمة في طريق الزخارف التي يراد بها تفادي الخطوط المستقيمة وفق نماذج الباروك ، كما أن الإفراط في الزخارف المتشعبة يودى بالوحدة البنائية في المبنى . وكذلك الحال في نموذج الأوبرا فإن إبراز البراعة الفنية في الأداء بإدخال شتى الزخارف المتشعبة في الغناء المسرحي يعد منافساً خطراً للحقيقة الدرامية ، والإفراط في استعماله يهدم العنصر الدرامي ، وهو الأوبرا يعتبر أساساً لإقامة المسرحية الحقة مما تصلح تسميته حتى « بالدراما الموسيقية » drama in musica .

وعلى العكس فإنك تجد في موسيقى الآلات ، في غير نطاق المصاحبة المسرحية - تلك الموسيقى الصرف التي لا تتصل في كيانها بفكرة مسرحية أو بكلمات ملحنة - تجد أن تطبيق أسلوب الباروك فيها قد صادف نجاحاً كبيراً . ذلك لأن التجريد والبعد عن المادية . وهما الصفتان الملائمتان للموسيقى المطلقة . إلى جانب مرونتهما هما في حد ذاتهما مما يجعلانهما أفضل وسيط لتقبل الإفراط في الزخرفة الموسيقية المتشعبة والبراعة الفنية في الأداء ، وهما الصفتان الأساسيتان لأسلوب الباروك .

• • •

واستمرت الأوبرا تسير على نهج مدرسة نابولي للغناء الاستعراضى ، التي كان رائدها « اللساندرو سكارلاتي » حتى عند هيندل ، خصوصاً في الأوبرات التي كتبها في آخر عهده . وفي هذا النوع من الأوبرا

ويتضح هذا من المسرحين الأوليين اللتين قام بكتابتيهما وهو في الثانية عشرة من عمره ، وهما : « باستيان وباستين » التي وضعها في عام ١٧٦٨ ، وقد لخصها إلى كلمات من تأليف فريدرش وظلم فايسكيرن . وأما قصتها فهي مأخوذة عن الحكاية التي استغلها روسو في أوبرا « الساحر » . والثانية هي أوبرا « المُرَافى الساذج » La finta semplice ، كتبها عام ١٧٦٨ أيضاً ، وقد لخصها إلى كلمات من وضع جولدوني الإيطالي الشهير بتأليف الكلمات الملحنة Libretti . وهذه الأوبرا تشبه المسرحيات الفكاهية الإيطالية القديمة ، المعروفة باسم « الكوميديا الفنية » Commedia dell'arte ، التي كان جولدوني أيضاً يحاول أن يقضى عليها . وسرعان ما تلبه موتزارت إلى هذا وغيره وضع الكلمات لأوبراته . إذ كان له حسٌّ فطريٌّ عجيب في تبيين الكلمات المناسبة للألحان . وفي ابتكار الألحان التي تناسب مختلف الأزمنة المتعارضة في المواقف الدرامية ، إلى جانب ما كان يتشغل به من موهبة فائقة في ابتكار الأنغام الحلوة الشجية ، والخطبة المسرحية الخلاقة . لكنه من غير شك لم يكن وقتئذ قد بلغ من النضج ما يكفي ، لكي يتمكن من رسم الشخصيات المسرحية ، وإبرازها بموسيقاه في أوبراته .

وظل موتزارت يضرب على وتره هاتين المسرحيتين في كتابة أوبراته ، كما سبق له من قبل أن كتب من قبلها ، إلى أن ألّف أولى أوبراته الهامة « إيدومينو ملك كريت » عام ١٧٨١ ، وهي مسرحية مثيرة بقوة الدرامية ، ويضمها موتزارت منظرًا لفرق سفينة أمام جماعات من الناس يشاهدونها على الشاطئ ، وقد استبد بهم القلق عليها . وهنا نجد موتزارت يستغل استعمال مجموعة منشدى الكورال ، بطريقة إيجابية فعالة في هذا المنظر ، ويستخدمهم كشخص من أشخاص الرواية نفسها . فهم بذلك يشتركون في الأهمية الدرامية مع أشخاص

في تدفق مستمر حتى يصبح نموذجها الفني منطقيًا في معناه . وكان إدخال البالية فيها مثلاً ليس من قبيل التسلية ، ولكن كجزء متمم للفكرة الدرامية في الأوبرا .

كانت آراء جلوك في إصلاح الأوبرا سديدة ، واستطاع فوق ذلك إدخالها فيها كتبه من مؤلفات . ولكن هذا لا يعني أنه أصاب النجاح الكامل في إصلاحه . ولو أنه مما لاشك فيه أن أوبراته كانت معقولة أكثر مما كتبه من سبقه ، إلا أنه ترك الكثير من مواضع الإصلاح لمن جاءوا بعده . فكان إصلاحه بذلك نسبيًا من عدة وجوه ، وانحصر في اصطناع صيغ غير الصيغ المتداولة قبله ، ومع ذلك فهو يعد عبقرية من الطراز الأول ، وقد نجح في إظهار فكرة عن الأوبرا مما أثار الطريق أمام من جاءوا بعده من المصلحين .

...

وموتزارت هو الاسم العظيم التالي له في تاريخ الأوبرا ، وهو لم يكن بطبيعته من المصلحين ، ولكن ما كان ينتظر دائماً من موتزارت هو الكمال في أي نموذج من النماذج الموسيقية التي اختار الكتابة فيها . ولا تستغنى من ذلك أوبراته ، لأنها تشتمل على ابتكارات تجديدية أكثر من الأوبرات الأخرى إلى عهده . فقد ألقى موتزارت على إطارها المصطنع نوراً جديداً من عبقريته الفذة ، بدون أن يسر في أعقاب جلوك ، أو يلزم حرفة الأسلوب الإيطالي ، فقد سخر عبقريته في خدمة النماذج التقليدية من الأوبرا : « الأوبرا الجديدة » Opera Seria و « الأوبرا الخفيفة » Opera Buffa . بدون أن يتكرر النماذج الجديدة التي لم يصل إليها أحد من قبله ، فانه استطاع أن يضيء على الروح السائدة في عصره أسلوباً تعبيرياً منقطع النظير .

وقد أظهر منذ طفولته ميلاً ، بل تفكيراً راجحاً إلى المسرح ، خصوصاً في قدرته على تصوير الأثر الدرامي ،

ولا يمكن أن تتناسب هي وأفكاره الدرامية والموسيقية ، ومن أجل ذلك لم تعد تظهر هذه المسرحية في برامج الأوبرا ، ولو أنها أخرجت في عام ١٩٥٥ على مسرح معهد جوليارد للموسيقى المسرحية بنيويورك .

وفي السنة التي اقترن فيها موتزارت بزوجته كونستانزي فير ، وهي سنة ١٧٨٢ - طلب منه إمبراطور النمسا جوزيف الثاني أن يكتب له مسرحية غنائية ألمانية Singspiel ، وهي نوع من الأوبريت الفكاهية يشبه الأوبرا الإنجليزية القديمة ، لاشتباهه على تمثيل بالكلام تتخلله مقطوعات غنائية ، وعندئذ وضع موتزارت مسرحية « اختطاف من سيرايلو » Die Entführung aus dem Serail وكان الإمبراطور يهدف من وراء ذلك إلى تأليف أول أوبرا وطنية باللغة الألمانية ، ولكنه عند استماعه إليها ليلة إخراجها الأول يصرح فينشا قال لموتزارت : « هذه أوبرا فوق مستوى فينشا » ، لكنها تشتمل على أنغام كثيرة إلى حد الإقراط ! « فرد عليه موتزارت قائلاً : « إنها يامولاي لا تشتمل على الأنغام الضرورية للأوبرا وحسب ! » .

والمسرحية من ثلاثة فصول ، تشتمل على ألحان شجية من الطراز الإيطالي تسبوي الناس إلى استماعها ويجدون سهولة في حفظها . وهي تعدُّ حدثاً تاريخياً من حيث إنها أولى الأوبرات التي كتبت كلماتها بالألمانية . وضعها « جوتليب ستيفاني » ، ومن بين أشخاصها المسرحية شخصية « باشا تركي » لم يسند إليه أي دور غنائي ، بل إنه يتحدث في دوره طوال المسرحية بالكلام العادي . ولكن موتزارت ينفذ في إظهاره في شتى المواقف الفكاهية المثيرة ، مما عرف في المسرح الأوروبي عامة ، وفي الأوبرا باسم « المفارقات التركية » Turqueries ، التي كانت حين ذاك ، بل منذ القرن السابع عشر من الشخصيات المسرحية الهزلية الشائعة في أوروبا . وأوبرا « اختطاف من سيرايلو » قلباً تخرجها المسارح

الرواية الآخرين ، وكذلك في العمل المسرحي . ويمكن القول إذن بأن هذا المنظر وهذه الطريقة الإيجابية لإدخال مجموعة الكورال ضمن أشخاص الرواية ، بعد أن كانوا مجرد إطار يرسم جسواً عاماً من مناظر الأوبرا ، يستخدم كلحدى التفاصيل التي تبرز موقفاً من المواقف الدرامية ، وإذن يمكن القول بأن طريقة موتزارت هذه قد أنارت الطريق أمام مسورجسكي في استغلاله جماعة الكورال بالفاعلية نفسها والطريقة نفسها على نطاق أوسع وأكثر درجة في فاعليته في العمل المسرحي ، وفي الأهمية الدرامية في أوبراه الشهيرة « بوريس جودونوف » .

ولكي تبين قوة هذا المنظر وفاعليته في أوبرا موتزارت يمكننا أن نقارن بينه وبين منظر مماثل له قام به فردي في مسهل بداية أوبرا « أوتللو » وهو تصوير الجماهير وهي تشاهد الأمواج تتقاذف سفينة « أوتللو » قبل أن تقترب من الشاطئ وترسو بميناء البندقية . فنظر السفينة هنا وهي توشك على الغرق جزء من تصوير زوبعة . والزوبعة أيضاً ليست لها أيّة أهمية أفاعلية في العمل المسرحي الأساسي . فلا ينتظر إذن والحال كذلك أن يكون الدور المسند لجماعة الكورال الدور الأساسي ذا الفاعلية القوية في العمل المسرحي ، أو أن تكون لهذه الجماعة أية أهمية كأحد أشخاص الرواية ، كما في المنظر المائل من أوبرا « إيدومينيو » .

ويعتبر هذا المنظر من أوبرا « إيدومينيو » نقطة تحول في أسلوب موتزارت ، قفز من بعدها إلى مرتبة عالية في كتابة الموسيقى المسرحية ، ولو أن الكلمات الملحنة لهذه الأوبرا نفسها مليئة بمواضع للإطالة والحشو الذي تورط فيه واضع الكلمات جيامبتيستا فاريسكو ، وقد كان لايعجبه من موتزارت حبه للإيجاز في عبارته عند تصوير الأثر الدرامي ، فأطال هو في عباراته عند وضع الكلمات الملحنة إلى الحد الذي كان موتزارت يشكو منه مرّة الشكوى ، ويقول : إن هذه العبارات طويلة للغاية ،

« أوبرون » وفاجنر في تأليفه مسرحية « فحول الشعراء بنورنبرج » من بينهم .

وفي عام ١٧٨٦ كتب موتزارت آخر مسرحياته الأولى قبل أن يبدأ أوبراته الكبيرة التي كتبت له الخلود . وهي مسرحية « متعهد الحفلات الموسيقية » Impresario أو كما أطلق عليها موتزارت بالألمانية : Der Schauspieldirektor . وتدور قصتها على أن أحد « المتعهدين » ويدعى « الحروبوف Buff » قد تعاقد هو وفروقة من المغنيين على إقامة موسم غنائي في مسرحه . وسرعان ما ينشب الشجار العنيف بين أفراد الفرقة على من يقوم من بين المغنيات بدور المغنية الأولى ، prima donna . ولكن المغني المتسور استطاع أن يوفق ما بين أفراد الفرقة ، ويعيد الهدوء والسلام بينهم .

وتشتمل أوبرا « المتعهد » على افتتاحية شائعة ، وعلى بعض أجزاء منها رائعة ، ويحل إلينا هنا أن موتزارت كانت عبقريته قد بدأت في اللعان في الكتابة المسرحية ، ثم تجلّى هذا اللعان بعد شهرين من إخراج هذه المسرحية وذلك في أوبرا « زواج فيجارو » Le Nozzi di Figaro

والواقع أن موتزارت كان قد شهد الكثير من الأوبرات التقليدية الهزلية في رحلاته المتعددة في المدن الإيطالية . ويظهر أنه كان قد اقتنع بأن هذا النوع من الكوميديا هو أقرب إلى تصوير سيكولوجية الناس ، والتأثير في نفس الإنسان أكثر من نماذج الأوبرا الجدية التي كانت تقوم على موضوعات منقاة من الأساطير الخيالية أو الشخصيات الخيالية أو التاريخية ، بعد رسمها في صورة فخمة ، وبذلك كانت بعيدة الاحتمال . كان موتزارت يوثّر الشخصيات الهزلية لقرّبها من تصرفات الناس الذين يعيشون في عصره ، وكان يفضلها على آله الأساطير ، وأبطال الخيال .

اليوم ، ذلك لأنها تحتاج في إخراجها إلى مغنيين من ذوى الكفايات الخارقة ، وهذا بالطبع ليس من الأمور السهلة دائماً . وكل جزء من أجزاء هذه الأوبرا ، بل كل أغنية من أغانيها هي في ذاتها من المؤلفات الكبرى الموسيقية من حيث الأسلوب ، ومن حيث رسم الشخصيات . ولكننا إذا نظرنا إليها كوحدة كاملة تملكنا الحيرة عندما نجدها مضطربة ، مفككة الأوصال . ولكنها بعد عدة مجموعات من الغناء والرقص التي تشارك في العمل المسرحي مع ذلك بصفة فعّالة تنتهي بختام رائع أشهر موتزارت بصفة خاصة بابتكار أسلوبه في الأوبرا .

فلقد كان مما أسهم به موتزارت في إصلاح نموذج الأوبرا إبداعه في الختام Finale ، والتأثير الذي يحدثه هذا الإبداع لا يمكن تحقيقه إلا في الأوبرا — وهو ينحصر في أن إنهاء المنظر الختامي لأي فصل من الفصول ، بمشاركة كل المغنيين الأساسيين في الغناء معاً في وقت واحد . وكل واحد منهم يُنشّد كلمات مختلفة عما يُنشده الآخر ، ليصلوا في النهاية إلى إنشاد قوى تختتمون به الفصل ويلد المستمعين . ولقد أتقن موتزارت هذه الحيلة الختامية إتقاناً كبيراً حتى أن كل من اتبعوه — وليس هناك من لم يفعل ذلك — يعدّون مدبّنين له بتطبيقها . كما يبدو أن هذه الطريقة تعدّ ذات أثر أساسي في كتابة الأوبرا إذ ظلت تطبّق إلى اليوم كما كانت في عهد موتزارت .

وإلى جانب ذلك يعد موتزارت سابقاً لعهدته بتأليفه أوبرا « اختطاف من سيرالو » ، فهو بذلك أول المؤلفين الكبار الذين كتبوا كوميديا باللغة الألمانية ، كما أن هذه المسرحية تعدّ أول أساس تهديد الطريق المباشر لمستقبل الأوبرا الألمانية . وقد اتخذها كثيرون ممن جاءوا من بعده نموذجاً ، ويمكننا اعتبار فير في تأليفه مسرحية

نصوص الأوبرا، وإلا فالويل لها من سادتهما الأشراف !
لهذا استبعدت من نصوصها كل هذه العبارات السياسية
الثورية، وأبرز فيها طابع المرح المتدفق، والخفة والدعابة
الخاطلة، ورسالة العمل المسرحي في سرعة حركته،
وكل ذلك في مستوى عالٍ عما كان عليه في مسرحية
بون مارشيه.

وأوبرا «زواج فيجارو» هي في الواقع كوميديا
موسيقية أكثر منها أوبرا هزلية، إذ أن الفكاهة
فيها لا يقصد منها مجرد المزح وحسب، وإنما ترقى فيها إلى
السخرية أحياناً، وإلى الدعابة الرشيدة في معظم الأحيان،
ومن أجل هذا قسمتها «بالأوبرا الهزلية Opera buffa»
لا تطابق تماماً واقع حقيقتها. وهي أيضاً من الأمثلة الرائعة
للحركة السريعة، والأجاز في العبارة في عملها المسرحي،
وفي موسيقاها، وفي كل ما يدور بها. وكما أنها تعد
مُجسِّمًا من أغاني الآريا المسرحية اللامعة إلى جانب
القليل من أناشيد الكورال البسيطة، وأجزاء من الإلقاء
للملحن، وأغانٍ من مجموعات من المغنين المنفردين
في صورة الثنائي أو الثلاثي أو الرباعي .. كما تشتمل
في نهاية الفصل الثالث منها على «مارش» قصير في غاية
الإبداع. والافتتاحية التي تمهد لهذه الأوبرا ليست من
النوع الذي يلخص الأوبرا التي تنصدها مثل تانهاوزر
أو «فحول الشعراء بنورنبرج» من تأليف فاجنر،
ولمّا من تلك التي ترسم الطابع العام، وتنبش الجو
السائد في الأوبرا التي تمهد لها. ومن أجل هذا فقد
جاءت في أسلوب جد رقيق وجد سريع، وبريقها
الخاطف يأخذ بالآلياب.

وإن موتزارت لينتظر من قادة الفرق الأوركسترالية
عزفها في منتهى السرعة التي يتمكن من بلوغها أمهر
العازفين. إذ أن حيويته ورشاقته مشتقتان فقط من
سرعتها المذهلة، ولو عرفت في شيء من البطء عن تلك
السرعة ولو قليلاً، لأصيب عندئذ كيانها بالهدم في

وإن أعظم الأوبرات الهزلية التي كتبت منذ ذلك
العهد إلى اليوم هي المسرحيات الثلاث التي كتبها موتزارت
بعد ذلك مباشرة: الأولى «زواج فيجارو» عام
١٧٨٦، والثانية «دون جيوفاني» في عام ١٧٨٧،
والثالثة «هكذا هُنَّ جميعاً»، أو مدرسة العشاق في عام
١٧٩٠.

وكل واحدة من هذه المسرحيات تختلف عن الأخرى
تماماً في الطابع، حتى على الرغم من أن كلماتها الملحنة
جميعاً من وضع شخص واحد، هو الراهب لورينزو
داپونتي da Ponte، ومن تأليف موسيقي واحد هو
موتزارت. ومع البريق الخاطف الذي يسود جوها جميعاً،
وموسيقاها بنوع خاص، فإنك تجد كل واحدة منها
تبرز عن الأخرى وسط صخب المزمل والدعابة.
فإن موتزارت في مسرحية زواج فيجارو يخوض بحاراً
جارية. إذ أخذت خطتها المسرحية، وكلماتها الملحنة من
مسرحية مرحة لكنها ثورية، وصيغت في صورة أكثر
مرحاً وبشاشة. أخذها كلٌّ من موتزارت وواضع
الكلمات داپونتي عن مسرحية الكاتب الفرنسي بيير
أوجيستان كارون دي بون مارشيه بهذا العنوان أيضاً.
وهي مسرحية ثورية ظهرت قبل اندلاع الثورة الفرنسية
بوقت قصير. ولقد أراد بون مارشيه أن يصبّ فيها كل
الآراء الثورية للشعب، وهو أيضاً ابن الشعب وفي أثناء
الثورة أخذ معولاً مع الآخرين، وأعماله في هدم بناء
الباستيل.

أما شخصية فيجارو في مسرحيته فهي تمثله كرجل
من الشعب يستنصر من النبلاء والأمراء، ويخطئ من
قدرهم. فجاءت مسرحية بون مارشيه في صورة النقد
السياسي والاجتماعي اللاذع المرير، للمجتمع الفرنسي
قبل الثورة الفرنسية مباشرة. وهي من أجل ذلك أيضاً
ملينة بالعبارات القارصة، بل الجارحة في نقد الأستقراطية
مما عده موتزارت وداپونتي خطراً يجب إقصاؤه عن

مغامرات الفارس الإسباني الفاسق «دون خوان» مع النساء ، التي يشترك فيها مع خادمه الأمين «ليپوريللو» Leporello ، كما تصور أيضاً جزاءه المحتوم على ما اقترفه من مآس .

والمسرحية الفكاهية الثالثة هي مسرحية «هكذا هن جميعاً ! أو مدرسة العشاق»
Cosi' fan tutte, ossia la scuola degli amanti
وضعتها عام ١٧٩٠ .

ويقصد بعبارة «هكذا هن جميعاً !» أن النساء هن هكذا جميعاً غير وفيات دائماً في جبهن ! ذلك أن شابين كان لهما صديق هو دون ألفونسو تراهن معها على أن خطيبتهما من غير شك لن تخلصا لهما في غيبتها ، بل سوف تنزع كل واحدة منهما في حب أى رجل يغازلها . وأفعلت الشابات كلاهما السفر والغيبة عن خطيبته ، وأوحاها بذلك ! وعند عودتهما المفاجئة حدث ما توقعه الصديق دون ألفونسو . وتنتهى المسرحية بأغنية مطلعها «هكذا هن جميعاً !» وأصبح ذلك عنواناً يطلق على المسرحية . والأوبرا مليئة بالمفاجآت الفكاهية والمواقف المثيرة ، وتشتمل على كل سمات أسلوب موتزارت الدرامية السريعة والحاطقة في سرعتها .

وبعد عشر سنوات من كتابته لأولى أوبراته الجديدة ايدومينيو ، وضع في عام ١٧٩١ ثانية أوبراته الجديدة مسرحية «تيتو الرحيم» Clemenza di Tito ، وقام بكتابتها بمناسبة تتويج ليوبولد الثانى ملك بوهيميا (وهي تشيكوسلوفاكيا القديمة) وأخرجت هناك بمدينة براغ . ولم تلق نجاحاً كبيراً لأنها سارت على نهج الأسلوب الإيطالى القديم ، وكان الناس قد بدأوا يطلبون ألواناً جديدة ، وأساليب جديدة من الأوبرات . وقد أطلق عليها أهل براغ وقتئذ (مسرحية القذارة الألمانية !) .

وفي عصر موتزارت كانت الأوبرات بوجه عام تمثل باللغة الإيطالية أو باللغة الفرنسية . فلم يكتب جلوبك مثلاً

الصميم ، ولما أمكن عن طريقها رسم الجو المثالى الخاطف البهيج ، الذى لا بد أن تنشره لتقوم بالتهويد لهذه الأوبرا العظيمة .

وتشتمل هذه المسرحية أيضاً على اختتام في أحد فصولها ، يبرز بأسلوبه الخاثل من وجهة رسم الشخصيات ، وبأسلوبه من المحاكاة الكنتراينطية — التى اشتهر بها موتزارت — وفي التعبير عن المشاعر الدرامية المختلفة . والذين استطاعوا أن يتساواوا معه في تلك العظمة قليلون ، وقليلون من استطاعوا أن يتساواوا معه في تلك العظمة ، بل لا يوجد من استطاع أن يفوقه في تصوير مثل هذا الختام .

وليكيم ما كتبه عنه «بوريس جولدوفسكى» في مجلة «أخبار الأوبرا» Opera News التى تصدرها دار أوبرا المتروبوليتان بنيويورك كتب في ٦ فبراير من عام ١٩٥٠ يقول :

«يلوح أن هذا الختام يلقى ضوءاً على ما سوف يتم من تطور في أسلوب الأوبرا في القرن التاسع عشر حتى يبلغ الذروة عند فاجنر . إذ يبدو أن فاجنر قد اندفع إلى الأمام بما أتى به من قبله موتزارت في هذا الختام من مسرحية «زواج فيجارو» . وفي رأي أن هذه المسرحية تعد بداية الدراما الموسيقية الفاجنرية ، ففي ختامها تشتمل على ثمانية أجزاء قد أحكم اتصال بعضها ببعض ، حتى بدت وكأنها جزء واحد ، وأصبحت للموسيقى والفناء والعمل المسرحي تنساب في اتصال مستمر على نسق الدراما الفاجنرية التى سوف تظهر في القرن التاسع عشر .

والختام المقصود هنا هو المظهر الخاص من الفصل الثالث لمسرحية «زواج فيجارو» ويتجهون في نهايته سبعة شخص مسرحية تفتى في آن واحد ، ولكل واحد منها كلام مختلف ، وكل واحد منها يبرز عن الآخر ، دون أن يغلغ على ، والجميع ينتهون إلى جملة يشهدون في إنشائها في آخر الأمر .

وفي عام ١٧٨٧ كتب أوبرا «دون جيوفانى» بطلب من براغ ، وأخرجها في تلك المدينة لأول مرة في ذلك العام . وكان موتزارت يطلق عليها اسم «الدراما المرححة» Dramma Giocoso لكونها في الواقع تشتمل على كل العناصر المرححة إلى جانب عنصر المأساة ، فهي تصور

تفرج عنه الملكة وتعطيه مجموعة من النواقيس السحرية ، وتعطى تامينو « الفلوت السحرى » . وبعد اجتيازهما عدة مخاطر واختبارات من طقوس الماسونية يعود تامينو بابنة الملكة ويتزوجها ، ويعود باباجينو بفتاته الحسنة « باباجينا » .

وتشتمل الأوبرا على افتتاحية بارزة بأسلوبها الجميل ، ومن أجل ذلك فهي كثيراً ما تعزف في الحفلات السيمفونية كما تعزف بالمرح في مقدمة الأوبرا .

• • •

من كل ما تقدم يتضح أن موتزارت ولو أنه استخدم التأاذج الإيطالية في الأوبرا ، الأوبرا الخزلية والأوبرا الجديدة ؛ إلا أنه ، كما كان ينتظر منه دائماً ، أدرك الكمال في كل نموذج من التأاذج الموسيقية التي اختار الكتابة فيها . ولا يستثنى من ذلك أوبراته ؛ لأنها تشتمل على إبتكارات تجديدية أكثر من الأوبرات الأخرى التي في عهده ، فضلاً عن أنه بابتكاره طريقة الختام في فصول الأوبرا ، وفي اتصال أجزاء المناظر الختامية في الغناء اتصالاً مستمراً ومتدفقاً قد مهد الطريق إلى الدراما الموسيقية التي نادى بها فاجنر في القرن التاسع عشر . كما أنه أول مؤلف موسيقى كتب الأوبرا باللغة الألمانية ، إذ كانت الأوبرات في عهده تكتب جميعاً إما بالإيطالية وإما بالفرنسية . ومع هذا فان موتزارت ، وإن لم يكن بطبيعته من المصلحين أصحاب النظريات المسرحية مثل جلوك أو فاجنر ؛ كان لإبتكاراته العملية في المسرح الغنائى أعظم الأثر فيمن تعاقبوا بعده من كبار الرواد في الموسيقى المسرحية .

أية مسرحية باللغة الألمانية . لهذا عندما كتب موتزارت أوبرا « الفلوت السحرى » وأخرجها بفينا عام ١٧٩١ كانت أولى أوبراته الكبيرة التي كتبت بالألمانية أعظمها شأنًا .

والقصة التي تدور حولها هذه المسرحية هي من القصص الخرافية الخيالية ؛ أخذت من حكاية كتبها فيلاندر Wieland بعنوان « لو لو أو الفلوت السحرى » Lulu oder die Zauberflöte ، ويحيط بهذه الحكاية المتشعبة جو من الخيال الساحر يتميز بروح المرح والدعابة ، وتكتنفه المكاييد ، كما يبرز منه طابع النبل والشهامة وروح القروسية . وبذلك تصبح أوبرا « الفلوت السحرى » خليطاً عجيباً من الأوبرا الخزلية ومن الأوبرا الجديدة في آن واحد . وتتلخص قصتها الخيالية المعقدة في أن الأمير تامينو كانت تطارده أفعى ضخمة في الغابة ، وسقط مغشياً عليه من فرط التعب ، فألقته ثلاث وصيفات « الملكة الليل » ، تحتل الأفعى وتركته ، ليخزن سيدتهن ، ويدخل عندئذ باباجينو صائد الطيور ، وفي تلك اللحظة يفيق تامينو ، ويرى الأفعى مقتولة ؛ فيظن أن الصياد هو الذى أنقذ حياته وقتلها ، ويشكره لذلك ، ويستمر هذا الأخير في الزهو والمبالغة بما له من حول ومن قوة ، حتى تعود الوصيفات ويستمنعن إلى أكاذيبه ، فيهنرنه ويعاقبنه باغلاق قفله بقفل ، وحين يجدن تامينو قد أفاق من غشيته يقدمن له صورة بامينا ابنة الملكة فيقع في حبها ، وتظهر عندئذ الملكة وتطلب إليه أن يخلص ابنتها من الأسر ، لأن أحد الكهنة كان قد اختطفها ، فيصحب تامينو باباجينو معه ، بعد أن

مسرح العرائس

تجسّد جديدة مشيرة في بلادنا
تحقيق بقلم الأستاذ فوزى سليمان

سعيدة أو حزينة . وكذلك عيوبها ومزاياها . وأحياناً لم تمالك نفسها فعنقبتها على خطاياها « الموهومة » كأنها ليست إطلاقاً قطعة من الخشب . ثم أخذت بين الحين والحين تهدهدها وتدلّله ، وتأخذها إلى صدرها تدعوها للنوم .. أو تحاول أن توقفها في حذر وعطف أموى ، وتتحدث إليها في تحنان ، والعروس لا تجيب .. فتخترع هي عنها الإجابة . ويقوم حوار مؤثر جميل .. تتخلله قبيلات .. إنه حوار من جانب واحد ، لكنه حلّو للغاية ؛ استمر أجيالاً بعد أجيال حتى يومنا هذا .

● من مصر القديمة :

وأقدم عرائس استطعنا الحصول عليها حتى الآن ، عرائس مصرية قديمة ، تسجل حنان البنات المصريات الصغيرات ..

وجدت « دى » مصنوعة من « العاج » وأخرى من « الخشب » تبدو فيها الذراعان والساقان والرأس منفصلة كلها ، تمثل جسم امرأة وليس عليها أية ملابس . وكانت عرائس البنات القبطيات غايضة غير متقنة الصنع ، أما عرائس البنات المورات فشكلها مهذب ، وصناعتها دقيقة .

والتأثيل الخشبية الصغيرة التي وجدت في مقابر الأمراء والوزراء وكبار القوم في ممفيس أو طيبة (الأقصر) تعتبر نماذج لتقدم فن العرائس ، فهو لاء « الخبازون » الذين يقومون بالعجن وإعداد الخبز .. أو الخطابون

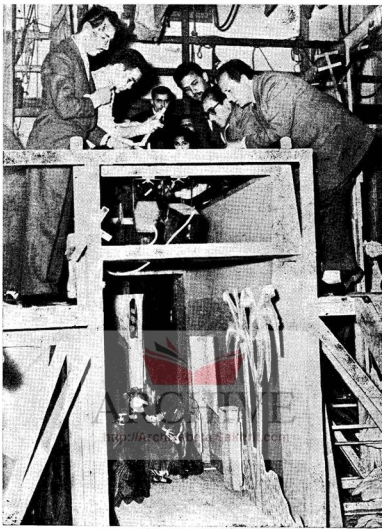
لأول مرة في البلاد العربية بقدّم مسرح عربي للعرائس ، قامت على إنشائه ورعايته وزارة الثقافة والإرشاد القوي بالإقليم المصري ، وعرض أول برنامج له باسم « الشاطر حسن » خلال شهر مارس الماضي على مسرح معهد الموسيقى العربية بالقاهرة .

وفن « العرائس » أو « الماريونيت » فنٌ متقدم في أوروبا — وبخاصة في البلاد الاشتراكية (مثل رومانيا وتشيكوسلوفاكيا) ، وفي أمريكا — وتولى الدولة والمؤسسات الثقافية كل عناية وإهمام ، وتعدّد له المؤتمرات الدولية ، وتقام له المهرجانات العالمية والمسابقات في أكثر من بلد .

● تاريخ العرائس :

وفن « العرائس » فنٌ قديم أيضاً — وإن لم يكن هناك نص رسمي يحدّد مولده — له جذور عميقة تمتد إلى الحضارات القديمة .. في مصر القديمة ، وفي حضارة جاوة ، وعند الإغريق والرومان والقبائل الجرمانية . عثر عليه الأثريون في صور وأشكال مختلفة ، ونحت أسماء متباينة .

ويمكن أن نقول : إن هذا الفن يرجع إلى اليوم الذي وضعت فيه صبّية صغيرة — بحنان ومحبة — قطعة من الخشب فيها ملامح غامضة لشكل إنسانى ودعت هذا الشيء « عروسها » ؛ في هذا اليوم ولدت « أول عروسة » .. هذه الصبية الصغيرة أعطت دُميتها روحاً حية .. حاطتها بحبها ، وعكست عليها شيئاً كبيراً من مشاعرها ..



أعضاء فرقة مسرح الغرائس وهم مشغولون بتحريك غرائسهم

لفلاح مصرى يحمل في يده البني مقطفاً ، ويرتدى ثوباً قصيراً . والدمية الخشبية تتأهب للسبر إلى الأمام بساقها في حركة حية . وفي متحف اللوفر أيضاً نماذج رائعة للعمال المصريين وهم يؤدون عملهم الشاق، تقرب إليك طبيعة الجو المصرى . ونموذج لقارب خفيف يجدف عليه ثمانية من البحارة في صلابة وقوة، حتى لتكاد تشعر بأنفسهم المتعبين .

وغير هذه الأمثلة مئات أخرى من الغرائس تقدم

الذين يحملون الفئوس على أكتافهم .. إن منظر أعضائهم المنفصلة ، وحركاتهم الماهرة ، توحي إلينا أنه تكفى خيوط قليلة لكي تحركها وتبعث فيها نبض الحياة .

وفي فصل من كتاب « لكلودسيزان » عن « الغرائس القديمة » يصف دمية مصرية قديمة في متحف « اللوفر » بأن تكون مفاصلها ، ويقضتها على العصا بيدها ، مما يوحي بأن أصل فكرة الغرائس ترجع إلى حضارة مصر القديمة . وهو يتحدث عن تمثال صغير آخر في اللوفر

وفي التابوت الصغير كان والدا الطفل يحققان نداءه ..
فيضعان بجوار جسده المعطر دى من « الرخام » النخالص
أو الطين المخضر .. لكي تؤنس اللعب روحه الصغيرة
الملائكية في حقول الأبدية، وهي في رعاية «أوزيريس» .
والرجل إذا نما وشب لا ينسى الطفل القديم الكامن
في داخله — وإن لم يعترف بذلك — فيواصل اهتمامه
بالدى في صورة دينية أو ترفيهية أو فنية .

هذه نبذة عن تراثنا القديم في فن العرائس ، مما
يوكد دورها القديم في حضارتنا الفنية .. واليوم نحاول
بتجربتنا الأولى خلق مسرح جديد للعرائس .. ولقد
بدأت فكرة هذا المسرح الجديد مع زيارة فرقة « ساندا
ريكييا » الرومانية للقاهرة في يناير من عام ١٩٥٨ ..
ثم كانت زيارة وزير الثقافة التشيكوسلوفاكي لمصر
— بعدها مباشرة — وحديثه مع السيد فتحي رضوان وزير
الثقافة والإرشاد السابق حول تكوين نواة لمسرح العرائس ،
وتقديم حكومته لها هدية من العرائس ترمز لتاريخ تطور
فن العرائس في تشيكوسلوفاكيا، وهي من البلاد المتفوقة
في هذا الميدان .. وبارشاد خبرتين من جمهورية
رومانيا الشعبية بدأنا في إقامة أول مسرح عربي للعرائس .

● مسرح العرائس .. والأراجوز

وقد غلب على ظن الكثيرين من الجمهور ومن
الصحفيين والمعلقين أن مسرح العرائس أو الماريونيت
إنما هو نوع من الأراجوز .. وأطلقوا عليه هذا الاسم
في كتاباتهم .

وفي الحقيقة أن فن الماريونيت فنٌ واغد علينا ،
ويختلف عن الأراجوز أو خيال الظل الذي كنا نعرفه .
فإن « الدمية » تظهر في فنونا شعبية مصرية بأشكال
مختلفة ، منها أن تستخدم مباشرة — كما في الأراجوز —
أو تستخدم الدمية أو الشخص للاقاء ظل على ستار ،
وهذا خيال الظل .

صوراً من الحياة في مصر القديمة .

ولعل عقيدة المصريين القدماء في البعث وعودة
الحياة كانت عاملاً آخر في تطور وكثرة ما نجد من
هذه الدى في مختلف العصور . ويقول مسيو بلانشا
في حديثه عن مراحل الفن : « يبدو أن التفكير في بعث الموتى
عبر العصور كان الشغل الشاغل لؤلاء الناس .. وهذا هو السبب في
أن أرض الفراعنة تبدو لنا كمدينة الموت » .

وقد وجد عدد كبير من الدى الصغيرة الدقيقة تحوط
المتوفى لترافقه في دنيا الخلود .. ترمز لأصدقائه وأعزائه ..
وفي التوابيت نجد دى من الميناء الزرقاء اللامعة ، أو من
الرخام . وهي نائمة وأيديها على صدرها ..

ويذكر هيرودوت أنه شاهد الناس في مصر يتبادلون
في حفلاتهم دى صغيرة من الخشب . وقد وجد في
« الجرنه » دى جميلة — كانت لعباً للأطفال — مصنوعة
بدقة عند الأكثاف والأرداف والركب . كما وجدت
أخرى برأس تميز خصائص الطابع المصري .. وبينين
طويلي الأهداب مسحوبتين كاللوزة .. كما وجد في
« ممفيس » توابيت تحتوي إلى جانب الميت على دى صغيرة
من الخشب تصور نساء عاريات منفصلة عند الأكثاف
يمكن تحريك ذراعها بسهولة .

وفي الطقوس الدينية المصرية كانت تستعمل دى
من البرونز في الحفلات والأعياد الدينية . وقد احتفظ
منها بدى رائعة الصنع من الميناء الزرقاء للآفة إيزيس
والإله أيس .. والإله حوريس .. وفي الأخير نلاحظ
أن « تصفيقة » الشعر متحركة ..

ونجد نماذج من هذه الدى المصرية القديمة في
متحف الآثار المصرية بالدور الثاني حجرة ٣٤ .. هذه
الدى قد اهتم بها قدماء المصريين أما اهتمام .. وهذا
ليس بغريب .. فحب الأطفال لعرائسهم ، وحسد بهم
عليها من طبيعتهم الغريزية .. حتى لينادى الطفل أمه
وهو على فراش الموت هاتفاً بها « يا أماه .. حينما
أموت .. هل ستضعين معي عرائسي وهي في حداد ..؟ »



الفنان ناجي شاكِر مع السيدة دورينا مصممة العرائس الرومانية

وكانت موضوعات الأراجوز أو شخصياته مستقاة من الخيط الشعبي الغربي: الحماة ، والزوج والزوجة ، وعسكري البوليس وهكذا .. فلم يتمكن من التوسع والامتداد إلى موضوعات كبيرة كما سنجده في «الماريونيت». أن «الأراجوز» إمكانياته بسيطة، وأنه لم يتطور. بل ظل في نطاقه التقليدي . أما مسرح العرائس فقد تطور وتقدم . والأراجوز يعتمد على الحوار .. أما مسرح العرائس فيترجم الحوار إلى حركات، لإعطاء الجوارح الكامل للفكرة، وتبينة الجوارح المسرحي من جميع نواحيه . وهو فن دقيق . فكل «عروسة» تعبر عن فكرة أو عن شخصية مستقلة لها طابعها وتعبيراتها ؛ ولذلك فكل «عروسة» تحتاج

ويقول الأستاذ رشدي صالح البهائي في آدابنا وفنوننا الشعبية :

« إن الأراجوز لم يتطور في الشرق العربي من حيث «التكنيك» أو تشكيل الدمية ، أو من حيث الموضوعات التي يؤديها من ناحية تشغيل الأراجوز . وقد ظل الفنان الذي يحرك الأراجوز يستعمل يده من الداخل، وهذا مما أدى إلى تقليل الحركات . ثم إن الأراجوز يقوم بحركات عامة وليست تمثيرية .. ولا يستطيع أن يحرك مفاصله .. مما يجعله يظل في المرحلة البدائية جدا .. إذ المفروض أن «العروسة» تقوم بجميع حركات الإنسان ، ولذلك توصلوا في أوروبا إلى تشكيل العروسة والسيطرة عليها من الخارج .. وهذا هو أساس فن العرائس .. فالفنان أو الفنانين الذين يسيطرون على حركات عدد من الدمي .. التي تؤدي بذلك مجموعة هائلة من الحركات يمكن تنسيقها والملازمة بينها وبين الموسيقى والضوء، وفي النهاية يقدمون لنا مسرحاً كاملاً .. »

جميع أجزاء البلاد . وقد بلغ عدد مسارح العرائس ٢٢ مسرحاً ، وفي عام ١٩٥٧ قدم خمسة آلاف عرض استمتع به مليون متفرج .. كما شارك مسرح العرائس الروماني « تسانديكا » الذي غدا مسرح الدولة .. في المهرجانات والاحتفالات العالمية .
وتحتم كلمتها قائلة « إن مسرح العرائس .. كالفنون الجميلة كلها ، والشعر له رسالة مقدسة في خدمة الإنسانية » ، ودعم الصلات الثقافية والصداقة بين شعوب العالم » .

● شخصية « الشاطر حسن »

وفي تجربتنا الأولى مع مسرح العرائس وقع الاختيار على شخصية « الشاطر حسن » دون الشخصيات الشعبية في تراثنا الأدبي ليكون منها بطل العرض الأول .. وكان يتطلب في شخصية البطل أن يتوفر فيها وضوحها للجمهور .. وأن تكون سهلة .. مطروقة في أدبنا الشعبي ، ولا تخترع من عدم ، بل تستند على معرفة عامة لدى الجمهور . وأن تمثل الشخصية المصرية . وفي الوقت نفسه يمكن أن تجوب أنحاء العالم العربي .. ولذلك اختيرت شخصية « الشاطر حسن » .. أو الشاطر محمد .. وهذا النموذج المصري الرشيق الذكي السريع الحركة — كما ورد في ألف ليلة وليلة — يواجه أزمات ويستطيع أن يحلها .. لأنه يمثل « ابن البلد » الذي يتغلب بالحيلة على المآزق .. بالحيلة فقط ، لأنه لا يملك سيوفاً ولا خيلاً .. بل عدسته ذكائه فحسب .. فهو يرمز إلى البطولة الشعبية الوطنية إلى جانب أبطال العرب والتürk ..

ولعله كان في إحساس — صلاح جاهين — الداخلي وهو يكتب قصة « الشاطر حسن » ويرسم شخصيته أنه فعلاً يرمز إلى شخصية مصرية عميقة وقديمة الجذور ، ولذلك وضع على لسانه كثيراً من الحكم التي تعبر عن هذه الشخصية .. يقول ساخراً — مثلاً — في بعض المشاهد :

« خيال مآته ، قال إيه تخيف .. وهو قلبه من جوى ليف .. »
وفي موقف آخر يقول : « الجبان جبان ، ولو سفلوا عليه ديدبان ... »

وهي تجربة صلاح جاهين الأولى في التأليف لمسرح العرائس — ولعله كان من الجميع أن يختار جاهين لهذا

إلى دراسة . وهناك « عروسة » لها حركة واحدة وأخرى لها عدة حركات معقدة .. وهكذا ..

● مسرح كامل ..

إن مسرح العرائس مسرح كامل بمعنى الكلمة . يؤدي وظيفة المسرح الحقيقي ، ويصف الكاتب الفرنسي جول رومان أهميته قائلاً : « في اليوم الذي يترد فيه مسرح العرائس مكانته التي يستحقها ، سيدعش الناس من إمكانياته وصلاحياته الفضة .. »

ويقول جامستون باثي : « يجب أن نتمرن بأن هذه الأقمشة الصائفة كانت هي أساس المسرح القديم .. أي المسرح الحقيقي .. المسرح الخالد .. »

ويقول السيدة يوانا كونستانيسكو الخبيرة الرومانية التي أشرفت على تصميم عرائس مسرحنا العربي الأول :

« هناك أكثر من صلة بين مسرح العرائس وفن الشعر ، فإن فن العرائس ينشأ من ذلك المنبع الخصب لعبقريّة الشعوب الشرقية ، وهي عبقريّة تتم باليساطة والذكاء والبخيرية المباشرة .. وتحتوي مادة فن العرائس هو محتوى الأدب القصصي نفسه ، والقصيدة والشعر الشعبي .. والأساطير الشعبية .. ويتصف باليساطة القولية المفعلة .. وتصوير الحياة الشعبية ببهجتها وسفريتها وصلابتها .. »

● في رومانيا

وتقدم لنا السيدة الفنانة مثالا من تقدم مسرح العرائس في بلدها .. وهو ليس إلا مثالا واحداً من تقدم هذا الفن في بلدان أوروبا المختلفة :

« تمتد جذور هذا الفن عندنا — كما هي في بلاد كثيرة — إلى تاريخ بعيد ، حين كان عارضو العرائس يحسون خلال أسواق المدن والقرى ، يعرضون عرائسهم المتحركة بوجوهها المضحكة ، ولناكها اللادعة ، المتصلة أشد الاتصال بحياة الجماهير ، مما كان يدخل البهجة والسرور في نفوس الناس .. »

ولقد تأكد الطابع التقني الساخر لهذا الفن بالرغم من الظروف القاسية التي مر بها مجتمعنا في الأجيال الماضية .. وبعد أن تعرض هذا الفن في بعض الأوقات للمنع من قبل السلطات العاشمة .. أتبع له في العهد الأخير أن ينهض .. وشجته السلطات بجميع الوسائل ، حتى تبوأ مكانه الذي يستحقه في الوثيقة الثقافية والعلمية التي تبدو اليوم في أوجها .. ويوجد في رومانيا اليوم ١٢,٠٠٠ بيت من بيوت الثقافة منتشرة في

وبعبر هذه المرحلة التي كانت تقيدنا إلى مرحلة السيطرة على الآلة ..

و« الغريرت الأحمر » .. شخصية مخيفة حقيقة .. تستطيع أن تطول وتقص .. لكنه في غير هذا جبان .. يمكن للإنسان أن يسيطر عليه .. وفي هذا تأكيد لقيمة الإنسان .. أما تقديم شخصية « الجنينة » فيها نقد للمرأة الشرهة المزوجة .. والسخرية من شخصية « الرجمان » هي سخرية من الادعاء والجهل .. وهكذا ..

● فئة جديدة من الفنانين

قد تختلف آراء الناس والنقاد في مدى نجاح هذه التجربة الأولى .. لكن هذا كله لا ينفى ما يمكن أن يؤديه مسرح العرائس من فوائد، وما يفتحه أمامنا فنانينا من مجالات طيبة ... ففي مسرح العرائس يشترك عدد من مختلف الفنانين .. في إعداد الموسيقى ، وتصميم العرائس ، والديكور ، والإخراج المسرحي والأضواء ، وزيادة على القائم بمحرك خيوط العرائس .. فهذا المسرح مجال للفنانين التشكيليين والتطبيقيين من مصورين ورسامين ومزخرفين ومثالين .. والفنانون التشكيليون دائماً يشكون من قلة المجالات المتاحة لهم .

وهذا أيضاً ميدان لخلق فئة جديدة من الفنانين المختصين في تحريك العرائس .. وعملهم عمل فني دقيق للغاية ... كيف يستطيع الفنان أن يوصل إحساسه للدمية الخشبية ؟ كيف يعطيها حياة ؟

وبالرغم من دقة إعداد الدمية .. والمسرح .. والمؤثرات الموسيقية .. والحوار .. إلى آخر الأعمال الأدبية والفنية التي يستلزمها مسرح العرائس ، فإن كل هذا قد ينتهي إلى فشل إذا لم يتمكن هذا الفنان الذي يعمل بأصابعه من ترجمة الأفكار - التي قصد إليها المؤلف - إلى حركات سليمة غير طائشة ..

وفي تجربتنا الحالية ، لم يدرب من هؤلاء الفنانين

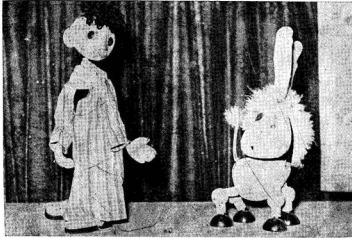


الغولة والحدادية
من شخصيات عرض « الشاطر حسن »

العمل وهو رسام كاريكاتوري .. والصلابة بين الكاريكاتير وفن العرائس صلة ظاهرة - ولعله استفاد منها تجارب وخبرات تساعده على تطوير فنه في المستقبل .. فالكثابة لمسرح العرائس فن له مستلزماته وشروطه الفنية .. في إتقان الملاعبة بين الحركة والحوار .. ويقول لي چاهين نفسه ، إذا كان في النص بعض ضعف فسيبه أنني لم أضبط الكلام مع الحركات تماماً .. وكان چاهين يحضر دروس الماريونيت مع مختلف الفنانين ليستفيد كمواف ..

● مكهكنو ... رمز للتصنيع

والشخصيات المختلفة في قصة « الشاطر حسن » قصد بها أن ترمز إلى أفكار معينة .. شخصية « مكهكنو » الإنسان الآلي .. وترمز أيضاً إلى التصنيع .. وأن الإنسان العربي يمر باللحظة التي يقضي فيها على الحرافات وهي هنا ممثلة بشخصية « الغولة » والغريرت الأحمر وكذلك الجنينة .. في قضاء الإنسان العربي على الحرافات والأوهام ،



« الشاعر حسن » ورفيقه « منصور »

بأنفسهم استخلاص طابع خاص لم يعبر عن شخصيتهم
وبلادهم .. وليس بكثير .. على فنان شاب مثل ناجي شاك

أن ننوّه هنا بمجده في المشاركة الفعالة في خلق فن عربي
جديد .. وهو الذي عاون في تصميم الدمى وتشكيل
شخصياتها وإقامة الديكورات .. وقد بدأ بهم بفن
العرائس منذ كان طالباً بكلية الفنون الجميلة .. وكان
مشروعه في الدبلوم عن « الماريونيت في السينما » ..
واختار من قصصنا الشعبي قصة « نص نصيص » ووضع
السيناريو .. وصمم العرائس والديكور والإعلانات ..
مما يصلح فيلماً قصيراً لعدة دقائق .. ويقول :

« لقد حاولت أن أبتدى بخطوة إن لم تكن كاملة فهي محاولة على أية
حال، وأرجو أن أستكملها فيما بعد، أو يستكملها غيري من الفنانين » .
ويقول في إيمان الفنان : « من المهم أن نهم نحن الفنانين
بترائنا الشعبي، وأن نعمل على الحفاظ عليه وتقديره .. وصرح العرائس
وسيلة لتوصيل كنوز تراثنا الثقافي للجمهور »

لقد بادرت الدولة وتبنت أول تجربة لمسرح العرائس ،
ويمكن لهذا المسرح الصغير أن يقوم — كجهاز ثقافي —

إلا تسعة فقط .. وينبغي أن يعهد صف آخر منهم
ليسموا في نجاح هذا المسرح وتطويره ..

وقد أثبت الفنان المصري جدارته في هذا الميدان
الجديد .. وفي هذا تقول الخيرة الرومانية في حماس، وهي
لها ١٢ سنة في خدمة مسرح العرائس، وحائزة على جائزة
الدولة :

« لم أكن أظن أنني سأجد فنانين مصريين يتعاونون
معنا باخلاص ، ويستجيبون استجابة سريعة لفكرة
مسرح العرائس .. وإلى الفنانين المصريين يرجع الفضل
في إنجازنا لعملنا المجهد المتشعب في مدة قصيرة للغاية
هي ستة شهور فحسب .

وتشير إلى الفنان الشاب « ناجي شاك » قائلة : إنها
لم تبدل إلا جهداً ضئيلاً في تعريفه بأسس فنية العرائس ..
فعنده الموهبة ، أما الخبرة فتأتى عن طريق الممارسة ..

وتتصح بأن يطلع الفنانون المصريون على الاتجاهات
والمدارس الفنية الأخرى — غير الرومانية — ثم يحاولون

وجوته وأريستوفان، وتخصص دروس لفن العرائس في مدارسها في بعض المراحل .

وإعداد « العروسة » ذاتها ، تصميمها وتلوينها ثم عرضها عمل تربوي مفيد . إن ابتكار شخصية « العروسة » يستلزم تنمية ملكة الخيال عند الطفل . وكذلك إعدادها يستلزم القيام بعملية الرسم والخياطة والتطريز والتلوين .. ويمكن للمدرس الموجه أن يتبين أثناء إعداد اللعبة المواهب والإمكانات المتوفرة لدى كل طفل، سواء كانت بدوية أو تخيلية أو عقلية . وقد يستلزم إعداد اللعبة تعبئة نشاط فصل كامل من الأطفال ، وعدد من المدرسين لمدة شهر كامل .

وفي أثناء إعداد الأطفال للدمية تتولد فيهم روح الجماعة ؛ لأنه لا يمكن لطفل واحد أن يقوم بعمل جميع أجزاء الدمية وحاجياتها . كما يتلقى التلاميذ عن طريق عملهم هذا دروساً في القراءة والحساب ومعرفة وظائف الأعضاء بل ودروساً في التاريخ والجغرافية . والمدرس الذي يستخدم هذه الطريقة في التعليم يضمن من دون شك انتباه تلاميذه واهتمامهم ..

- وليد جديد .. يجب أن نراه وأخيراً ..

.. إنه مسرح عربي جديد قد ولد .. ولكي نبهض ويستمر في حمل رسالته ، يجب أن نراه باهتمامنا .. نعد له الفنانين المتفرغين التخصصيين .. نعهد لهم الخبرات عن طريق تجارب البلاد الأخرى .. نشيد له مسرحاً خاصاً يفضل أن يكون في وسط حديقة — مثل الأزرابية — ونعده إلى الريف .. ولو على مسرح بسيط .. أو دى من « قوالب » الذرة أو أنابيب البوص .. فيجب ألا يقتصر على القاهرة والاسكندرية ، بل علينا أن نشجع الأدباء والفنانين على أن يرعوه بجهودهم وإنتاجهم في العواصم والريف معاً . أى في كل مكان .



تشكيلة من العرائس
الرائقة الشرقية .. المنظر عبد المطلب .. رجل البوليس

بدور كبير في تبصير الشعب بالتطورات الجديدة ، وببذ العادات المسيجة عن طريق الشخصيات الساخرة .. فضلاً عن رسالته غير المباشرة في نشر الوعي الفني والتذوق الجمالي .. وهذا وحده كسب غير قليل ..

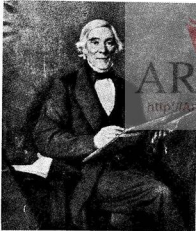
- مسرح العرائس .. والتربية

هذا ولا ننسى الدور الذي يمكن أن تلعبه العرائس ومسرحها في تربية النشء .. وفي الخارج تقدم برامج خاصة بالأطفال تنسم بالتفاؤل والقيم السليمة عن طريق الهجة والمرح .. كما تقدم برامج خاصة للبالغين .. وفي ألمانيا يعد برنامج مدرسي خاص عن العرائس .. وفي براغ في كل مدرسة هناك مسرح صغير للعرائس .. وفي الولايات المتحدة تهتم الجامعات بمسرح العرائس .. وقدّمت عليه كثيراً من الأعمال الأدبية الكبرى .. وفي فرنسا قدّمت على مسرح العرائس أعمال لموليير وشكسبير

الفنون الشعبية والفكرة القومية

بقيم، مؤسّس رشي صالح

وكان العالم الكبير بورذان (١٧٣٩ - ١٨٤٠) من رواد البعث الثقافي القوي . فعمل على أن ينشر تاريخ أمته ، ويعرّف بتراتها ، وعادات أهلها ، وفنون



إلياس لوروت

عامتها ، وأصدر فيها بين ١٧٦٦ و ١٧٧٨ ، مؤلفه الموسوم بـ « الشعر الفنلندي »^(١) وهو دراسة في بحور الشعر الشعبي .

وسار على إثر بورذان ، رجال آخرون يحركهم

قدّمنا - في الجزء الأول من هذه الدراسة - تعريفاً بنشأة علم الفولكلور ، وعرضاً لآراء مدارسه المختلفة . وقلنا إن هذا العلم الذي يتناول مآثرات الشعب ، قد ولد في ظل الفكرة القومية ودرج في مدارجها .

ونريد - الآن - أن نقدم مثالا واضحاً للعلاقة بين الفولكلور ، وحركات الاستقلال الوطني .

هذا المثال هو حركة الفولكلور في فنلندا . أطلّ القرن التاسع عشر ، على فنلندا وهي وازحة تحت الحكم السويدي ، وبعد سنوات قليلة ، رزحت تحت الحكم الروسي القيصرى .

غير أن الفكرة الوطنية كانت قد سرت إلى هذا البلد الصغير ، الذي فرض عليه المستعمرون ألا يستخدم لغته القومية في المكاتبات الرسمية أو المراسم الدينية أو الثقافة بعمامة .

ومنذ بداية القرن التاسع عشر والمثقفون الفنلنديون يحاولون أن يثبّثوا في بلادهم روح الاستقلال والحرية . وذلك بأن يحرروا ثقافتهم من النفوذ السويدي والروسي ، ويحافظوا على الطابع القومي الخاص بهم . سواء في الأدب أو الفن ، أو التقاليد .

(١) راجع مقال « دراسة في علم الفولكلور » في العدد ٢٧ (مارس ١٩٥٩) من المجلة .

والإسهام في نشاطها . وكانت الجمعية قد شرعت في إصدار مطبوعاتها منذ عام ١٨٤٠ .

ولما أحس الحكم القيصري خطرها عليه ، أصدر أوامره بألا تتعرض الجمعية لمسألة « اللغة القومية » وألا تتناول مطبوعاتها الأدب أو الفكر ، وأن تقتصر على « الدين والزراعة » .

وحرمت السلطات القيصرية الروسية على الجمعية قبول « الطلاب والنساء » بين أعضائها .

غير أن القائمين على أمرها ، ساروا بها ، وهم يبيون بمواطنيهم أن يتكاتفوا للمحافظة على فنونهم وتقاليدهم الشعبية .

وانتشرت حركة التراث القومي ، عندما اعترفت الحكومة الفنلندية بهذه الجمعية ، ومنحتها إعانات مالية ، وأرضاً تقيم عليها مبناها ، ومتحفها ، ومكتبتها .

وأقبل الشعب الفنلندي ، يكتب لبناء مقر جمعية آدابها ، وتطوع بعض كبار المهندسين للإشراف على تشييد مبناها . فلما أقيم هذا المبنى ، وضم نماذج الفنون والآداب ، والصور والمعروضات والمراجع ، كان الشعب الفنلندي ، هو الذي بناه ، وهو الذي ملأ قاعاته بمادة الفن . فإذا رجعنا إلى الكتاب الذي أصدرته الجمعية سنة ١٩٥٧^(١) بمناسبة مرور قرن وربع على إنشائها ، وجدنا أنها قامت بأعظم الأعمال ، في ميدان تسجيل الفن الشعبي ، وحفظه ، ودراسته وتحليله .

وما من مرجع في تاريخ الفولكلور إلا ويفسح جانباً هاماً ، لهذه الجمعية ، التي أقرن اسمها دائماً باسم المدرسة الفنلندية أو التاريخية الجغرافية في علم الفولكلور .

حب الوطن ، ففى عام ١٧٨٩ أصدر جاناندر كتابه « الميثولوجيا الفنلندية »^(٢) وكان قد نشر من قبل ، مجموعة من حكايات الحيوان ومجموعة أخرى من الألغاز .

وكان علماء فنلندا الوطنيون ، يفكرون في إنشاء هيئة علمية ، تتولى تشجيع الآداب والفنون ، ورعاية التراث الشعبي .

وفى عام ١٨٣١ ، تأسست هذه الهيئة ، باسم « جمعية الأدب الفنلندي » .

جمعية الأدب الفنلندي

كان بين الأعضاء المؤسسين للجمعية ، نفر كبير من الشباب المثقف المومن ببلاده ، العامل على رفعتها واستقلالها . ونحن نقرأ قانون هذه الجمعية ، فنشعر أن وراءها فكرة وطنية صريحة .

لم تعرف الجمعية بانقسام فنلندا — آن ذاك — إلى ولايات متعددة ، بل رأت أن تقبل في عضويتها أي فنلندي أو فنلندية ، يريد الانضمام إليها ، ويوافق على أغراضها .

واتخذت الجمعية ، من اليوم السادس عشر من شهر مارس ، عيداً لها ، لأن هذا اليوم يوافق ذكرى وفاة بورذان الذي كان رائد الفكر الوطني ، وطلبة المهتمين بالتراث الشعبي . كما أنها اتخذت شعارها الخاص ، من رسم يرمز للشمس وهي طالعة ، وعبرة تقول :

« عشت مخلدة مقدسة في فنلندا »

وتعتبر الفترة من ١٨٤٦ إلى ١٨٤٩ فترة نجاح كبير لأعمال الجمعية ، فقد استطاعت أن ترفع مسألة « التراث الشعبي » إلى مستوى قضية الاستقلال ، وسارع مواطنوها إلى تأييدها ، وأقبلوا على دعمها ،

وكانت مدارس فولكلورية أخرى ، قد رأت أن الشرق على اتساعه ، هو مصدر هذه الحكايات والمأثورات الشعبية التي هاجرت إلى أوروبا ، وارتحلت إليها مع التجار والغزاة ، والقبائل ، وسواها ، فتألف منها نظام من التراث الشعبي ، ما لبث أن أصبح أصل التراث الشعبي في أوروبا .

وكانت مدارس ثالثة ، قد أقامت تفسيرها ، على نظريات علم الإنسان ورأت أن حياة الطبقات الدنيا في المجتمعات الأوروبية المتحضرة ، ذات صلة بحياة المجتمعات البدائية ، فإذا أنت فارقت المدينة وحضارتها الحديثة ، وذهبت إلى الأماكن النائية المنعزلة ، فسوف تجد بين يديك « مخزنًا » من التراث الشعبي القديم — تراث الإنسان القريب من البداوة ، وما عليك إلا أن تعرف تاريخ المجتمعات البدائية وأنظمة الحياة والعادات فيها ، وتستخلص من هذه المعرفة ، قواعد تطبقها على حياة الطبقات الدنيا في المجتمعات المتقدمة أو المتحضرة .

كل هذه الآراء ، جاءت افتراضاً ، واستندت إلى أمرين :

الأول : مناهج العلوم الاجتماعية الحديثة الداعمة في تلك الفترة .

والآخر : نوع المادة المجموعة من نماذج الفنون والآداب الشعبية .

أما الأمر الأول فقد فصلناه أثناء حديثنا السابق ونلخصناه هنا .

أما نوع المادة المجموعة من الفنون الشعبية ، فقد تحكم فيه منهج الجمع ذاته .

كان القائمون بجمع الآداب والمأثورات الشعبية ، قبل القرن التاسع عشر ، يعتمدون على جهودهم الذاتية ، فيدون الحكايات ، أو يرصدون العادات ، كما سمعوها وشاهدوها .

المدرسة الفنلندية

كانت جهود علماء فنلندا ، تتوالى وتتقدم ، أثناء القرن التاسع عشر .

وكان هؤلاء العلماء ، على صلة بمدارس الفولكلور السابقة التي تناولناها بالدراسة ، من قبل .

غير أن الفولكلور ، تعرض لأزمة حقيقية في أواخر القرن الماضي . وكانت أسباب هذه الأزمة متعددة .. فالمدارس المختلفة التي ظهرت أثناء ذلك القرن ، لم تستطع أن تأتى بحلول مقبولة ، لمشكلة التشابه بين النصوص المختلفة الموطن ، فتمتة حكايات ألمانية — أو فرنسية ، لها صور مختلفة وذاتة في أماكن متفرقة — وتمتة أساطير سويدية أو فنلندية ، لها صور قريبة الشبه ، ومنتشرة في غير السويد وفنلندا ، وتمتة عادات يمارسها فلاح نهر الرين الأعلى ، تشبه عادات فلاح شرقي أوروبا ، بل تشبه كذلك ، عادات الفلاحين على ضفاف أنهار الهند ، أو جبال فارس ، أو شمال إفريقيا .

فما هي أسباب هذا التشابه ؟ وما هي العلاقة بين الصور المختلفة للنموذج الواحد ، حكاية كان أم أسطورة ؟ أم قصة شعرية ؟ ثم كيف يستطيع الدارس أن يعرف النص الأصلي ويميزه من مئات وآلاف النصوص المتشابهة ؟

كانت المدارس الفولكلورية السابقة ، قد افترضت فروضاً شتى ، فرأى بعضها أن الثقافات البشرية تعود كلها إلى أصل واحد ، هو الأصل الآري ، وما علينا إلا أن نتبع بالمقارنة — والتحليل — عناصر الحكاية أو الأسطورة ، وأن ندرس مفرداتها وإشارات الأسطورة ، فإذا عثرنا بلفظة منحدرة من الآرية ، أو بإشارة ترجع إلى أساطير الهند ، فقد استطعنا أن نمسك بطرف الخيط ، ويتبين علينا أن نستمر ، بعد ذلك ، في المقارنات والتحليل ، وفي ذهننا ، أننا سنعود آخر الأمر إلى الثقافة الأم — ثقافة الآريين القديمة .

هذا القرن) أو عن طريق التسجيل من الميكانيكى، دين
الاعتماد على الرواة الأفراد وحدهم (كما حدث فى ألمانيا
والشمال الأوروبى) .

وصحب هذا التحول إفلاس النظريات الأسطورية
وقصور الأنثروبولوجية .

وتعرض الفولكلور لأزمة حقيقية كما قلنا .

وكان لا بد من أن تتقدم مدرسة جديدة بمنهج
علمى ، يتناول طرائق تصنيف المادة الفولكلورية ،
وطرائق فحصها وتحليلها ومذهب الحكم عليها .

وجاء هذا المنهج ، نتيجة جهود علماء فنلندة التى
بذلها إلياس لورنوت (Elias Lönnrot) ويوليسوس
كرون (Julius Krohn) وإبسه كارل كرون
Kaarle Krohn وأنتى آرنى (Antti Aarni) ومارتى
هافيو (Martti Haavio) .

أما إلياس لورنوت ، فقد ولد عام ١٨٠٢
وفى عام ١٨٨٤ ، ويعتبر أهم جامع وناشر للفولكلور
الفنلندى . ففى سنة ١٨٢٨ ، قام برحلات لجمع
المأثورات فى مناطق كاريليا وسافولاكس ، ثم بدأ
فى سنة ١٨٢٩ - يصدر مجموعات Kantele من
الأغاني الشعبية حتى بلغت أربعة أجزاء عام ١٨٣١ ،
وفى السنة التالية أصدر « طب السحر عند الفنلنديين »
وعين طبيباً فى كاجانا . ، وتلك هى موطن الملاحم .
وشرع إلياس بحبب المنطقة ، باحثاً عن أغاني البطولة ،
وكانت الجمعية الأدبية الفنلندية تتكفل بنفقات رحلاته ،
وقد أصبح هو نفسه ، أول سكرتير لها .

وكان إلياس لورنوت ، يصنف قصص البطولة
الشعرية ، فى حلقات ، حسب أبطالها فاستطاع فى
سنة ١٨٣٣ أن يصنف حول البطول فاينا مونين
(Väinämöinen) حلقة من ست عشرة أغنية ، تتألف
من خمسة آلاف بيت .

وظل هذا الأسلوب سائداً ، فى ثلثي القرن التاسع
عشر ، فكان يعقوب جريم - مثلاً - وهو مؤسس
علم الفولكلور ، يتلقى بنفسه ، نصوص الحكايات
من رواة يحفظونها .

غير أن هذا الأسلوب فى الجمع ، تعييه أمور
ثلاثة ، ... فالدارس الفرد لا يستطيع أن يتقصى بنفسه
النصوص الأصلية (Versions) والصور (Variants)
ولا يستطيع أن يحيط بفقرات كل نوع من الأنواع ،
وليس فى مقدوره ، أن يضبط الأصول والصور ضبطاً
دقيقاً . وغاية أمره ، أن يجمع - ما يستطيع - من
مادة ، وأن يقارن بين فقراتها ، وهذا منهج لا يعصمه
من الخطأ الجسم فقد يغيب عنه نص هام ، أو صور
هامة لهذا النص .

والنتيجة أن الباحث الفرد لا يستطيع أن يقدم لنا
أحكاماً موضوعية ، مبنية على استقصاء شامل ، وصادرة
عن إحاطة حقيقية .

وغاية جهد هذا الباحث ، أن يفرض فروصاً ،
ويتعسف فى أحكامه ، ويجرى وراء « الحدس » والاستنتاج
المطلق .

وعلى هذا النحو ، سارت معظم مدارس الفولكلور
الأولى ، إلى أن جاء مانهاردت Mannhardt عالم ألمانيا ،
وأستاذ المدرسة الأسطورية ، فاشتق لنفسه طريقة
جديدة أقرب إلى طرائق العلوم ، ذلك أنه استخدم
بطاقات الأسئلة فى جمع مواد الفولكلور فطبع نسخاً
كثيرة من هذه البطاقات ، وأرسلها فى أنحاء مختلفة من
مواطن الثقافة الشعبية الجرمانية (ألمانيا وبلاد الشمال
الأوروبى) ، وأفاد من الردود عليها .

وكانت هذه الخطوة ، تشير إلى تغير خطير فى
مناهج جمع المادة الفولكلورية . وتوشك أن تقود هذا
العلم إلى استخدام طرائق الجمع الموضوعية ، سواء عن
طريق التسجيل الميكانيكى (الذى استخدم فى أوائل

لقد جمع إلياس مادتها من الأغاني الشعبية الدائرة حول بطولات كالفالا ورتبها وربط بين أجزائها ، بأشعار من نظمه هو .

وأثارت طريقته تلك نقداً واعتراضاً فليس من حق جامع الأغاني أن يبنى منها ملحمة ، أو يضيف إليها شيئاً من إبداءه الخاص . ومن أشهر المعارضين على طريقة إلياس هذه العالم الإيطالي دوميبيكو بيترى أنتونيسو كومبارتي (Dominico Pietro Antonio Comparetti) غير أن إلياس نفسه قد رد على هذه الاعتراضات بأنه من أكبر رواة القصة الشعر الفنلندية وأكثر الناس معرفة بها ، ومن أقدرهم على فهم مكان كل قصة من سائر القصص .

وقال ا.د. نيسى إن الإضافات التي صنفها إلياس ليست خطيرة فهي لا تتجاوز الستة في المائة من مجموع أبيات الملحمة ، وأما بقيتها فن صنع الشعراء الشعبيين أنفسهم .

وأما ما كانت أحكامنا على جهود إلياس فالأمر المسلم به ، أنه أبرز إلى الوجود عملاً ضخماً ، ما لبث أن أصبح مادة للدراسات التاريخية الجغرافية ، تلك الدراسات التي أعطينا بدورها ، أحدث منهاج في في البحث والتصنيف .

يوليوس كرون Julius Krohn

أصدرت الجمعية الأدبية الفنلندية ملحمة كالفالا في عام ١٨٤٩ .

وفي هذه السنة ولد الرجل الذي أخضعها لمناهج الدراسة التحليلية التاريخية الجغرافية ، وذلك الرجل هو يوليوس كرون ، الأديب المؤرخ وأستاذ اللغة الفنلندية في جامعة هيلسنكي الذي يعتبر مؤسس « تمكينك » الاستقراء والتصنيف المعروف بمناهج المدرسة الفنلندية .

وما لبث إلياس أن وسع هذه الحلقة ، وسأها كالفالا ، أي موطن الأبطال .

وتلك هي التي أصدرتها الجمعية الأدبية الفنلندية في سنة ١٨٣٥ ، في طبعة قليلة النسخ (٥٠٠ نسخة) وكانت الجمعية الأدبية ، قد منحت إلياس مبلغاً من المال قبل ذلك (في سنة ١٨٣١) ليقوم برحلة لجمع النماذج في منطقة لابلاند . وسجل إلياس خلال هذه الرحلة ، ٥ آلاف مثل ، و ١٢٠٠ لغز ، و ٥٠ حكاية ، و ٢١٠٠ أغنية بطولة (١) .

وبعد هذا ، انصرف إلياس إلى تصنيف هذه المواد ونشرها ، فظهرت الكتب التالية :
كانتيليتار (Kanteletar) . سنة ١٨٤٠ وهي مجموعة من الأغاني الشعبية التي تقارب ستائة أغنية وكتاب « أمثال الفنلنديين » وبه سبعة آلاف مثل (١٨٤٢) و « أغانى الفنلنديين » وبه (١٦٤٨) لغزاً (صدر عام ١٨٤٤) .

رأى إلياس أن يفيد من مجموعات الأدب الشعبي التي تم تسجيلها ، بإصدار طبعة جديدة من « كالفالا » فأرسل دانيال يوريباس (Daniel Europaeus) في رحلات أخرى لجمع المواد الأدبية .

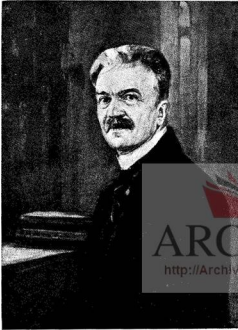
وعندما أنهى يوريباس رحلاته التي استغرقت المدة من ١٨٤٥ إلى ١٨٤٨ كان قد سجل ٢٨٠٠ صورة لنصوص غير معروفة من الأغاني الشعبية .

وفي عام ١٨٤٩ نشر إلياس الطبعة الجديدة الموسعة من ملحمة « كالفالا » (Kalevala) وضممتها ٥٠ قصة شعرية ، منظومة في ثمانمائة واثنين وعشرين ألف بيت .

ولكن كيف صاغها إلياس ؟

(١) أغنية البطولة (Runo) أو (Runo) معناها في دراسة الفولكلور الفنلندي - قصيدة منظومة على محور الشعر القديم .

فأصدر عنها كتابين في سنة ١٨٨٩ و ١٨٩١، ولم يلبث هذا الأستاذ العظيم حتى طبق منهاجه على أنواع الفولكلور الأخرى .



كارل كرون

وترك كارل مؤلفه الهام في الأسس النظرية لمناهجه ، وذلك هو كتابه « مباحث في الدراسات الفولكلورية » . وكما اهتم أبوه بأشعار كالفالا ، اهتم هو بها فأصدر في عام ١٩٢٤ « دراسات في كالفالا » (Kalevalastudien) . ورأى كارل أن مصدر هذه القصص الشعرية جميعاً هو مصدر تاريخي .

يقول الأستاذ أونوهارفا في دورية « أنصار الفولكلور ص ١٥ - العدد ١١٢ :

« تشير الأغانى للمحمية الهيمو في كالفالا إلى وقائع تاريخية ، وأما شخصياتها التي لعبت دوراً فيها فأبطال عاشوا في عصر غابر ،

يقول يوليوس عن طريقته :

« قبل أن أصل إلى أية نتائج نهائية أرتب النصوص المختلفة ترتيباً تاريخياً وأظهرها على أسسها الجغرافية ، ذلك لأنني تبينت أنه بهذه الطريقة وحدها نستطيع أن نميز بين العناصر الأصلية » ، وتلك العناصر التي أضيفت فيما بعد » .

وفي السنوات الأخيرة من حياته أعلن يوليوس أن « القصائد الشعبية التقليدية الدائرة حول الخلق ، تحتوي على مادة أسطورية ، على حين تقوم أغاني البطولة على أساس تاريخي ، ذلك بالرغم من أن النوعين كليهما ، قد اعتبرا في الماضي ، نوعين أسطوريين » .

والكتب الأساسية التي تركها يوليوس هي دراسات في هذه الملحمة : كالفالا ، ومنها التفسير البشري Genetic لمكالفالا ، و « صور مختلفة لنص الكالفالا » و « مباحث متعلقة بكانتليتار » .

كارل كرون Kaarle Krohn

إذا كان يوليوس كرون ، قد بدأ بمناهج المدرسة التاريخية الجغرافية ، وقصر هذا المنهج على أشعار كالفالا ، فإن ابنه كارل كرون ، قد وسع هذا المنهج ، وارتقى به ، وأرسى قواعده ، بحيث صارت طريقة كارل طريقة عالمية ، فإذا ما ذكرنا المدرسة الفنلندية ، فإننا في الواقع نقصد طريقة كارل كرون في تصنيف الفولكلور ، ودراساته .

نشأ كارل ، في ظل والده العظيم يوليوس فلم يكن عجباً أن يقوم أثناء سنوات تعليمه برحلات لجمع نماذج الفولكلور ، ولم يكن عجباً أيضاً أن يلقى كارل من عناية الجمعية الأدبية الفنلندية ما لقيه أبوه من قبل ، ذلك بأن هذه الجمعية هي التي تحملت نفقات رحلات كارل سنة ١٨٨٤ - ١٨٨٥ .

وقد أثبت كارل جدارته ، فجمع أثناء هذه الرحلة ١٨ ألف نموذج من الفولكلور ، من بينها ثمانية آلاف حكاية .

بدأ كارل بحوثه العلمية الفولكلورية بفرع الحكايات

النتائج في دراسة الحكاية الشعبية « وهو الصادر عن أنصار الفولكلور برقم ٩٦ لعام ١٩٣١ .

منهاج المدرسة التاريخية الجغرافية

كان يوليوس كرون ، أثناء دراسته لأغاني كاليفلدا ، قد قام بتحليلها إلى العناصر الأساسية المكونة لها ثم درس انتشار هذه العناصر ، ليرى أين هي نقطة البداية بالنسبة لكل عنصر على انفراد ، وما هو الطريق الجغرافي ، الذي اتخذته أثناء انتشارها وارتحالها .

وعندما جاء كارل كرون ، اعتنق المنهج التحليلي السابق ، وطبقه على الحكايات بعامة .

ولما أصدر دراساته الأولى عام ١٨٨٠ ، لبث العلماء يتحدثون عن المنهج التحليلي وكأنه هو المنهج الفنلندي . ثم امتدت طريقة الفنلنديين إلى سائر الأنواع الفولكلورية ، كالأنغاز والقصص الشعرى والحكايات الخرافية واستخدمها العلماء في أوروبا وأمريكا وروسيا ، وصارت جزءاً أساسياً ، في مباحث الفولكلور ، وتصنيف أنواعه .

وتفترض هذه الطريقة أن في كل حكاية شعبية ، أو في كل فقرة من فقرات المادة الفولكلورية عنصراً أساسياً Motif ، له تاريخه الذي ينبغي أن ندرسه في استقلال عن سواه .

وأن الباحث وفقاً للمنهاج الفنلندي ، يريد أن يحصل على نص أصلي للحكاية ، يستطيع أن يقابل عليه الصور المختلفة (Variants)

ويريد كذلك أن يضع تقديراً تاريخياً لعمر هذا النص الأصلي ، ويبين موطنه الأول . ثم يتقصى التغيرات التي طرأت على النص الأصلي ، بانتشاره من جيل إلى جيل ، ومن مكان إلى مكان .

ومؤدى هذا ، أن يتوافر للباحث ، قدر كبير من

وسرحها الجغرافي ، عبارة عن جنوب شرق فنلندا بمراكز سكانه القديمة ، كما أن أصل هذه الأغاني التاريخية يعود إلى فجر التاريخ الفنلندي . ولقد كان كارل كرون يقطن آن لهذه الأغاني أصلاً أسطورياً ، غير أنه آمن بعد ذلك بطبيعتها التاريخية .

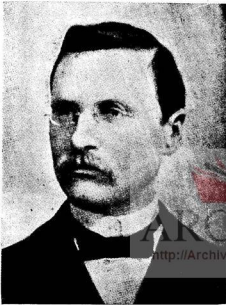
ولم تقتصر جهود كارل كرون على الدراسات العلمية ، فلعل أعظم هذه الجهود أثراً ، أنه قام بنشاط كبير لتنظيم المشتغلين بالفولكلور عامة ، وإقامة علاقات علمية دولية بينهم ، ففي عام ١٩٠٧ ، أنشأ هو والعالم أكزل أولريك Axel Olerik « أنصار الفولكلور » Folklore Fellows وهي هيئة دولية مؤلفة من جمعيات الفولكلور في مختلف بلاد العالم ، ومن علمائه المؤثرين بالمنهج المقارن . وظل كارل رئيساً لتحرير « رسائل الفولكلور » Folklore Fellow Communications (١) حتى يوم وفاته ، فصدر منها ١٠٠ عدد بإشرافه ، وبعد وفاة كارل استمرت دورية أنصار الفولكلور في الصدور تحت إشراف أكاديمية العلوم الفنلندية وبالتعاون مع عدد من أساتذة هذا العلم في الشرق والغرب . ولقد أخذ كارل كرون على عاتقه ، تنفيذ برنامج واسع المدى ، يمتد إلى النطاق العالمى ، وكان هدف هذا البرنامج دراسة الحكايات الشعبية وما يتصل بها ، وكان كارل يلقى تأييد سائر العلماء خارج بلاده . والمشكلة التي سعى العلماء إلى حلها ، كانت هي مشكلة وضع أسس التصنيف للمادة الفولكلورية .

وكان كارل يدعو منذ ١٨٩٠ ، إلى إيجاد مثل تلك الأسس ، حتى يتسنى تصنيف المواد الفولكلورية والمراجع المطبوعة ، والمخطوطات على أساس توافرها ، وتنوعها وشموها .

واستطاع كارل ، أن يحقق هذا الغرض فوضع منهاجاً للمعلومات السابقة ، وذلك في كتابه « نظرة عامة إلى بعض

(١) يستخدم اختصارها « F.F.C » في المراجع عن حركة الفولكلور الفنلندية .

وأنتبه في عام ١٩١٣ « بمختصر الدراسة المقارنة للحكاية الشعبية » وصدرت له بعد ذلك « طريقة العمل الفولكلورية » و « الدراسة المقارنة للألغاز » و « ثبت بأنواع الحكاية الشعبية » و « نظرة عامة إلى أدب الحكاية »



آنتي آرن

وكان آرن يعتقد أن الحكاية الشعبية في ذاتها ، لا قيمة لها بالنسبة لدراسة الميثولوجيا ، أو لدراسة أي فرع آخر .

وأن الحكاية الشعبية تظل بغير قيمة إلى أن يتم تحديد تاريخها بواسطة الدراسة المقارنة . يقول كارل كرون عن جهود آرن :

« لقد أثبت آنتي آرن خطأ الفكرة القائلة بأن الأجزاء الثابتة غير المتغيرة ، في الحكاية إنما هي الفترات المنفصل بعضها عن بعض . وأثبت كذلك أن لكل حكاية موضوعاً وتركيباً » .

ومعنى ذلك العدول عن الاعتماد على مقارنة الفقرات

نصوص الفقرات الفولكلورية ، وأن تكون هذه الفقرات ذاتها ، قابلة لأن تنحل إلى عناصر تفصيلية .

وعندما يجمع الباحث النصوص الكثيرة لهذه الفقرة ، ويتأكد من أنها لها على عناصر أساسية أو عناصر مركبة ، ينظمها حسب طبيعتها : فالنصوص الشفاهية تنظم على أساس جغرافي والنصوص المكتوبة تنظم على أساس تاريخي .

وبعد تنظيمها تاريخياً وجغرافياً ينشئ بينها تسلسلاً ثابتاً غير قابل للتغيير .

وإذن ، فقد صنف الباحث النصوص على أساسها الجغرافي والتاريخي ، وأنشأ بينها تسلسلاً على بطاقات التصنيف التي يستشيرها أثناء بحثه .

وإذن ، فعمليات الجمع والتصنيف ، قد انتهت إلى المرحلة التالية ألا وهي مرحلة الفحص .

فيختار الباحث التفاصيل الواردة في سائر النصوص أو معظمها أو في عدد كبير منها . ويدرس الطريقة التي عالج بها كل نص ، هذه التفاصيل .

وقد يحكم الباحث بأن هذا النص هو الأصلي وأن النصوص الأخرى صور مختلفة منه .

آنتي آرن Antti Aarni

تقدمت مناهج البحث التاريخية الجغرافية على يد عالم آخر هو آنتي آرن . الذي يوصف بأنه واضع أهم « ثبت لأنواع الحكايات الشعبية الفنلندية » .

والحق أن آرن لم يقتصر في فهرسه ذلك على نصوص الحكايات الشعبية المجموعة حتى عام ١٩١٨ ، بل إنه ضم إليها ، نصوصاً مختلفة للخرافات .

وأول أعمال آرن ، صدر عام ١٩٠٨ بعنوان « الدراسة المقارنة للحكايات الشعبية » .

وفي سنة ١٩١١ أصدر كتابه الثاني « قرابين السحر »

فقد أثبتت أن شرق فنلندة ليس هو الموطن الفولكلورى الأغنى ، بل إن مناطق الغرب تفيض أيضاً بالمادة الفولكلورية .



مارتى هافيو

ولم يلبث هافيو أن اتبع مسابقة ١٩٣٥ بمسابقة ١٩٣٦ لجمع الخرافات .

وخلال هاتين المسابقتين نشأت شبكة واسعة من جامعى النماذج .

فأصدر هافيو مجلة « الفولكلور » لتقوية الروابط بين أعضاء شبكة جامعى النماذج .

واستمر جمع النماذج فى نشاطه إلى أن وقعت الحرب العالمية الثانية ، فلما انتهت عاد علماء الفولكلور الفنلنديون إلى بذل جهودهم الكبيرة فبلغ عدد النماذج المسجلة المفهرسة فى أرشيف الجمعية الفنلندية الأدبية ١,٤٠٠,٠٠٠ نموذج حتى سنة ١٩٥٥ .

Motifs إلى النظر فى كل حكاية موضوعاً وتركيباً وتاريخاً .

ويضيف كارل كرون أن آتى آرنى قد أعاد الثقة إلى نظرية بنفى الشرقية لكنه بين أن هناك حكايات شعبية نشأت فى غرب أوروبا ، وذلك بالإضافة إلى تلك الحكايات المرتحلة من الشرق إلى القارة الأوروبية ، وفى كتابه « الدراسة المقارنة للألغاز » أظهر آرنى مرة ثانية ، التأثير الثقافى الشرقى ، الممتد خلال البلاد الغربية .

مارتى هافيو Martti Haavio

ولكن جهود المدرسة التاريخية لم تقتصر على ميدان الدراسة النظرية ، بالرغم من سبقها الكبير فى مثل هذه الدراسة .

لقد امتاز علماء الفولكلور فى فنلندة ، بالعناية بعمليات جمع النماذج ، وتسجيلها ، وتصنيفها ، ونقل نتائج هذا الجهد إلى اللغات العالمية .

ولدينا مثل معاصر يظفر فى جهود الأستاذ مارتى هافيو ، أستاذ الفولكلور المقارن بجامعة هيلسنكى ومدير أرشيف الفولكلور فى الجمعية الأدبية الفنلندية ، وعضو أكاديمية العلوم الفنلندية .

فى سنة ١٩٣٥ ، احتفل شعب فنلندة بمرور مائة سنة على صدور ملحمة كالفالا .. وأقيمت مسابقة عامة بين هواة الفولكلور والمشتغلين به ، موضوعها جمع مزيد من النماذج ، وأصدر الأستاذ هافيو مختصراً لإرشاد المتسابقين ، وأدار هافيو هذه المسابقة التاريخية التى أضافت إلى أرشيف الفولكلور ١٣٣ ألف نموذج جديد .

وتعترف الجمعية الفنلندية فى تقريرها الرسمى عن المائة والخمسة والعشرين عاماً الأخيرة من نشاطها ، بأن نتائج هذه المسابقة قد غيرت موازين الفولكلور ،

قصة سليمان وملكة سبا

كهاير وهبنا أهل الحيشة

نظم الدكتور مرار كامل

شيئاً من تجارة الجزيرة العربية يحتاج إليه «سليمان» وهو الذهب الأحمر والخشب الأحمر الذى يعز على السوس .
أسرع التاجر يلبي ما طلبه منه «سليمان الحكيم» ، واشترى الملك منه كل ما عرضه عليه ، وأجزل له فى العطاء ، ومكث «ثمارين» التاجر بعض الوقت فى بيت المقدس شاهد فيها عظمة «سليمان» ، وسمع من حكمته ، وأعجب بهذا وذلك ، وكان أشد إعجاباً بطريقة حكمه لشعبه ، وحب شعبه له .

وعاد التاجر إلى ملكته «ماكيدا» فى الجنوب ، وأخذ يقص عليها بعض ما شاهده من عظمة «سليمان» وما سمعه من حكمته ، وكانت كلماته كالماء للعطشان ، وكان الخبز للجائع ، وكالدواء للمريض ، وكالملايس للعارى ، على حد تعبير القصة . ثم قص عليها أمر الهيكل الذى يقيم «سليمان» فى بيت المقدس ، وكيف كان يعمل به سبعة نجار وثمانمائة بناء ، حتى جعلوا منه تحفة تروق رؤيتها ، ولا تكاد تسأم من التطلع إليه .

واستمعت الملكة إلى حديثه ، ثم أبدت اهتماماً زائداً ، وأخذت تسأله عن هذا الملك ، وتلح فى السؤال ، والتاجر يرد عليها فى إسهاب حتى أثار إعجابها أيضاً «بسليمان» ، ورغبت فى أن تذهب إلى بيت المقدس لتقابل هذا الملك العظيم ، وتزود من حكمته ، ولم ينشأ عن عزمها الصادق فى السفر ، ما عرف عن طول مدة الرحلة ومشاقها وتعرض المسافر لأخطار الطريق من حرٍّ وبرد وأمراض ونهب وسطو ، ولم تلبث طويلاً

سجل أهل الحيشة قصة سليمان وملكة سبا فى كتاب لهم يعرف باسم «كبرانيشت» ، أى عظمة الملوك . وجاء فى نص الدستور الإثيوبى المادة الثانية أن إمبراطور إثيوبيا من سلالة سليمان الحكيم بن داود من سبط يهوذا ، ولقب إمبراطور إثيوبيا «الأسد القاهر من سبط يهوذا المختار من الرب ملك ملوك إثيوبيا» . وتقوم هذه القصة وتنتشر فى الحيشة فى القرن الثالث عشر الميلادى وقد استمدت مادتها من مصادر يهودية ومسيحية وإسلامية وحشية قديمة . وكان الدافع إليها دعم سلطة الأسرة الحاكمة التى استولت على عرش إثيوبيا فى أواخر القرن الثالث عشر . ورجعت القصة بأصل هذه الأسرة إلى عهد قديم مسمى فى القديم ، هو عصر سليمان الحكيم .

تقول القصة : إن ملكة إثيوبيا «ماكيدا» كانت على جانب عظيم من الجمال والحكمة ، أهمها الله أن تقوم بزيارة «سليمان» لتزود من حكمته . وما كانت لتقوم بهذه الزيارة إلا استجابة لهذا الإلهام ، وكانت «ماكيدا» واسعة الثراء تملك الكثير من الذهب والفضة وعدداً كبيراً من الإبل والبعيد ، وكان العبيد يعملون بإرشادها وتحت إمرتها فى نقل التجارة إلى الهند من ناحية وأسوان من ناحية أخرى ، وكان هناك تاجر ذاع صيته ، وأبعت تجارتها يدعى «ثمارين» تملك خمسمائة وعشرين جملاً وثلاثمائة وسبعين سفينة ، ولما سمع «سليمان الحكيم» عن هذا التاجر أرسل يستدعيه ، وطلب منه أن يحمل إليه

ثروة ، بل كان كل غرضه الحكمة ، والحكمة وحدها .
ولما طال بالملكة المقام ، وأحسَّت بأنها امتلأت من
حكمة « سليمان » وأن الحكمة وجدت طريقها إلى قلبها ،
جمعت شجاعتها ، وحدثته عن عقيدة شعبها وهي
عبادة الشمس ، ثم رددت له ما سمعته منه عن إلهه
وعن تابوت العهد وعن لوح موسى النبي ، فشرح لها
« سليمان » قوة « العلي » الخالق ، المبدع لكل شيء ،
فسرعان ما تنكَّرت لدينها القديم ، واعترفت بقوة الواحد
الأحد خالق السموات والأرض .

أمضت « ماكيذا » ستة أشهر في ضيافة « سليمان »
استمعت فيها لحكمته ، واعتنقت ديانته ، ثم تفقَّهت
فيها ، وكانت تريد أن تمكث إلى جانبهِ ، ولكن مهام
مملكته الملحة جعلتها تعجَّل بالرحيل . فأرسلت إلى
« سليمان » تنبئته برغبتها في العودة ، ولم يكن « سليمان »
يُتقِن صدق عزمها على العودة حتى انقبضت نفسه ،
وحزن حزناً شديداً ، وراودته نفسه أن يتزوج هذه
الملكة الجميلة التي بهرت بحكمتها ورجاحة عقلها ، وطول
أناتها وحسن تصرفها للأمر .

فأرسل إليها يقول : آتيت إلى لتعرفي كل شيء غني
وها أنت ذى قد عرفت الكثير غني ، ولكنك لم
تعرفي كيف أعيش في قصري ، ثم دعاها لأن تقيم معه
في هذا القصر ، لتستكمل معرفتها ، وتكون بهذا غير
نادمة على ما قد يفوتها .

فلبَّت « ماكيذا » دعوته ، وانتقلت إلى حيث أراد ،
وهياً لها « سليمان » مكاناً تستطيع أن ترقب منه ما يجري
في القصر دون أن تزجج أحداً ، أو يزججها أحد . وزين
غرفها بأبهج الزينة وأجمل ما عرفه العالم من جواهر
كريمة وطاقس فاخرة وستائر ثمينة ، وعطر الغرفة
بأنواع العطور والبخور وزيت المر .

وكان يقدم إليها ألواناً من الطعام والشراب لم تر
الذنيا مثله من قبل ، فأقبلت عليها في نهم ، وزاد

حتى أعلنت رغبتها هذه إلى شعبها ، فوافقها على
ما أرادت .
وعندها ، أمرت « ثمارين » أن يُعدَّ للرحلة عدتها .
فجهَّز سبعائة وسبعة وتسعين جملاً وعدداً لا يحصى من
من البغال والحمير وكل ما يلزم الرحلة من زاد ، وبدأت
الملكة رحلتها الطويلة تحيط بها كل أسباب العظمة
والبهاء .

ووصلت بعد سفر شاق إلى بيت المقدس حيث
استقبلها الملك العظيم ، وحاطها بجميع أسباب الإجلال
والترحيب . وأفرد لها جناحاً خاصاً في قصره ، ثم أمر
خدمته وطهاته أن يقوموا على خدمتها ويجهزوا لها ولقافلتها
الكبيرة كل ما تحتاج إليه مما يوفر لها الراحة التامة والإقامة
السعيدة ، حتى لا تشعر بألم الغربة . وخصص لها فرقة
من خمس وعشرين مغنية وخمس وعشرين راقصة بقَد من
ها من ألوان التسلية ما يروِّح عن نفسها .

وكان « سليمان » يكثر من زيارتها في الجناح الذي
خصص لسكنها يجلس إليها ، ويستمع إلى حديثها وهو
في كل مرة يحس متعة لا تضارعها متعة ، وأخذت الملكة
تستمع إلى حكمته ، وهي تشكر الله الذي ألهمها أن
تقوم بهذه الزيارة ، فقد مكَّنتها من الاستمتاع بحديث
« سليمان » والامتلاء من حكمته .

ثم كانت تذهب إلى « سليمان » وهو يشرف على
بناء هيكله ، فتجده يرشد الصناع والعاملين إلى أعمالهم ،
فأعجبت بعلمه الغزير الذي وعى جميع الفنون . وكَم
كانت دهشتها حين تيقنت معرفة « سليمان » لآلسنة
الحيوان والطير وهو يملك قوى خارقة يسيطر بها على
الأرواح والشياطين ، فتأمر بإمرته .

وعرفت الملكة أن الرب وهب له كل هذه الصفات
وتلك القدرة ، لأنه لم يكن ينبغي من وراء ذلك شهرة ،
أو يميل إلى الدخول في حرب ، فيفسخ هذه القوى
للوصل إلى نصر ، أو يرغب من وراء ذلك في جمع

« سليمان » . وأنه ملك ذائع الصيت مشهود له بالحكمة وحسن تصريف الأمور . فدخل على أمه يسألها صحة هذا الخبر ، فأكدته له ، وأخبرته أن مملكة « سليمان » هذا بعيدة ، والوصول إليها صعب عسير على من كان في مثل سنّه . وحمل الصبي هذا في نفسه ، وأخذ في تعلم القروسية وأمور الحرب وصيد الحيوان في البر والبحر ، حتى إذا ما بلغ أشده وأدرك الثانية والعشرين أبدى رغبته إلى أمه « ماكيدا » في السفر ليرى أباه « سليمان » ويتعرف عليه . فاستدعت الملكة « ثمارين » التاجر إلى حضرته ، وأمرت أن يجوز قافلة تحمل ابنها إلى بيت المقدس حيث يرى « سليمان » ثم يعود به سالماً إلى بلاده . ثم أعطت الملكة ابنها « منليك » الخاتم الذي كانت قد أخذته من « سليمان » حتى يتعرف الملك على ابنه .

انطلق « منليك » في رحلة حتى وصل إلى حدود فلسطين . وما أكاد الناس يتطلعون إلى وجهه حتى عرفوا من ملامحه أنه ابن « سليمان » . وحمل الناس الأخبار إلى (سليمان) بأن تاجراً وصل إلى بلادهم ، وأنه على صورته ، فأرسل الملك إليه من يستحثه في السير .

ولما أدخلوه عليه عرفه الملك لثوبه ، ونهض يعانقه وقبله في جبينه وفه وبين عينيه ، وأكرمه غاية الإكرام . ثم أهدى إليه منطقة من الذهب ، ووضع تاجاً على مفرقيه وخاتماً في أصبعه ، وأجلسه معه على العرش ، وجعله مساوياً له ، وقال عنه الناس إنه من سبط يهوذا . ثم قدم « منليك » الخاتم الذي أخذه من أمه إلى « سليمان » وسأله أن يعطيه مقابل هذا قطعة من غطاء تابوت العهد حتى تقدسه أمه وشعبها .

وانجذبت نية « سليمان » أن يستبقى ابنه ، فجعل يغريه بمختلف أنواع الإغراء حتى يقبل أن يمكث معه

في إقبالها ما كانت تحويه المائدة من الأفاويه التي تستميل المرء وتزيد العطش الذي لا يطفأ إلا بالإقبال مرة أخرى على الطعام والشراب ، وكان « سليمان » يجد في مشاركتها في الطعام والإمعان في إكرامها متعة لا تعدّها متعة .

وطال بسبأ المقام بقصر سليمان ، واتصل الود بينهما حتى رغب الملك في أن يتزوجها . وعرض ذلك عليها فصادف هوى في نفسها ، وقبائه زوجها .

ونام « سليمان » والكرى ملء جفونه وحلم أن شمساً ساطعة ظهرت في السماء فجأة ، وانتقلت حتى وصلت إثيوبيا حيث استقرت هناك .

ولم تلبث « ماكيدا » أن استأذنته في العودة إلى شعبها ، فأذن لها . وأعطاه هدايا كثيرة وستة آلاف جمل تقطع بها الصحراء ، وسفينة تعبر بها البحر . وأخرى تسافر بها في الهواء صنعها « سليمان » بإرشاد من الله ، ثم ودّعها بعد أن قدّم لها الخاتم الذي كان يحمله في أصبعه حتى تذكره . ثم أوصاها أن ترسل إليه ابنه بعد أن يشبّ ومعه هذا الخاتم ليكون علامة يعرفه بها .

سارت القافلة في طريقها إلى بلاد الحبشة حتى وصلت إلى مكان يدعى « بالأزادي سارايا » . وما كادت تحط رحالها حتى شعرت « ماكيدا » بالألام . وأنجبت طفلاً ذكراً .

وحين أتمت أيام طهرها استأنفت رحلتها ، ووصلت إلى بلادها . فاستقبلها شعبها بكل مظاهر الفرح والابتهاج ، وقدم لها الأمراء وأعيان البلاد الهدايا من الذهب والفضة وأثواب من الخمل والحريز .

وأطلقت الملكة على ابنها اسم « منليك » أي ابن الحكيم ، وأخذت في تربيته أحسن تربية . فلما بلغ الثانية عشرة سأل أصحابه عن أبيه ، فأخبروه أنه

وهو أن عليهم كل تضحية في سبيل غرضهم هذا ، فأبدوا جميعاً استعدادهم ، لتحقيق هذا الغرض ، وجمع «أزارياس» منهم مالا ، وأسرع إلى تجار يصنع له صندوقاً من الخشب في حجم تابوت العهد . ولما تم صنعه حملوه سراً إلى منزل أحدهم دون أن يعلم «منيليك» بالأمر .

ثم استأذن «منيليك» أباه أن يقدم ذبيحة إلى الله قبل أن يترك بيت المقدس نهائياً ، وفرح «سليان» هذه الرغبة ، وقدم لابنه مائة ثور ومائة بقرة وعشرة آلاف عنز ومقداراً كبيراً من الدقيق والخبز والشعر ، ثم أمر «أزارياس» أن يقوم بالخدمة .

وسنحت القرصة فحمل «أزارياس» وأصحابه الصندوق الخشبي إلى الهيكل ، واستبدلوا به تابوت العهد ، وحمل «أزارياس» تابوت العهد إلى منزله حيث حفر له حفرة خبأ فيها ، وغطوا الصندوق الخشبي بالكسوة الخشبية ، وأغلقوا أبواب الهيكل ، وسلموا مفاتيحها إلى الكاهن الأكبر .

وطلب «منيليك» من أبيه «سليان» أن يأذن له في العودة ، فقبله ، ومنحه بركته . وأذن له في السفر . ثم تذكر «سليان» ما طلبته «ماكيدا» وهو قطعة من كسوة تابوت العهد . فأمر «زادوك» الكاهن أن يذهب إلى الهيكل ويحضر له كسوة التابوت القديمة ويبدل بها أخرى جديدة . ففعل «زادوك» ما أمر به «سليان» ولم ينبه إلى ما حدث .

ثم قدم «سليان» الكسوة إلى ولده ففرح بها ، وشكره على هذا المعروف الذي لا يقدر ، والذي سيدخل السرور على قلب أمه وقاب شعبها .

وسارت القافلة في طريقها فتوقدها الملائكة ، وتمهد لها الطريق في البر والبحر ، وتظلمهم بأجنحتها تمنع عنهم لفتحات الشمس المحرقة . ولم يتعرض لهم إنسان أو حيوان بسوء ، ولم يشعر أحد منهم بمشاق الرحلة أو قبط النهار

في بيت المقدس حيث تابوت العهد ولوح موسى . ولكن لم تؤثر أنواع الإغراء على «منيليك» . بل زادت من عزيمته على العودة إلى أمه وشعبه وإلى بلاده الجيلية التي ألف اللعب بين وديانها وشعابها . وعقد التية أن يعود ومعه قطعة من غطاء تابوت العهد ، وأنه لا يعدل بوطنه وطناً آخر ولا يملكه ملكاً آخر .

واستحلفت أمه بما أرضعته من لبنها أن يعود إليها سريعاً ، وألا يتزوج أجنبية ، وأنه لن يخون هذا العهد وهذا القسم .

ولما تبين «سليان» عزم ابنه الأكيد على الرحيل جمع أعيان دولته ، وسألم أن يرسل كل منهم ابنه البكر مع ابنه ، ليقوموا على خدمة ابنه هناك ، كما يقومون هم لخدمته هنا . فرحبوا جميعاً .

ثم أخذوا «منيليك» إلى الهيكل ، وأدخلوه القدس الأقداس حيث لمس المذبح المقدس وأحاطه «زادوك» الكاهن الأكبر ملكاً . وأسبغ عليه اسم «داود» ثم أركبوه بغلة «سليان» وطاقوا به في المدينة بين هتافات الشعب وأصوات المزامير والطبول .

وبدأ «زادوك» يعلمه كيف يحكم شعبه ، ثم زوده بشريعة «موسى» وأهدى إليه «سليان» خيلاً ومركبات وجبالاً وبغالاتاً وحميراً محملة كلها بالذهب والفضة واللؤلؤ والمرجان وغيرها من الأحجار الكريمة وكل ما يلزمه ليستعين به في حكم مملكته . وجهزوا أبناء الأعيان الذين يصحبونه ، ليكونوا له عوناً في حكم مملكته .

وبينما كانت التجهيزات تجري جراًها لمواجهة هذه الرحلة الطويلة كان هؤلاء الأبناء يجتمعون ليدبروا أمر مملكتهم الجديدة . وسرعان ما تبينوا أن هذه الرحلة هي فراق نهائي لأهلهم ولوطنهم وبيت المقدس وفيه تابوت العهد حيث يحميه الرب . وخطر خاطر «لأزارياس» ابن «زادوك» فأمره لهم ، وهو أن يحملوا معهم تابوت العهد ، ودبر لهم أمر سرقته دون أن يفتن لذلك أحد ،

أو برد الليل ، وكانت القافلة تقطع في اليوم الواحد مسيرة ثلاثة عشر يوماً من مسير القوافل العادية .

ووصلت القافلة إلى مصر ، وهنا علم « منليك » لأول مرة بأمر السرقة من أصحابه ، وأتوا بالتابوت إليه ، فسجد له ، وأخذ أصحابه يصنفون ويرقصون من حوله ، وأظهروا التابوت بعد أن رفعوا عنه ما كان يخفيه ، ووضعوا عليه الكسوة الثمينة ، وساروا به فرحين يهللون . وتعجب المصريون لهذا المنظر الغريب أشد العجب .

ووصلت القافلة إلى البحر ، فحملتهم الملائكة على أجنحتها عبر الماء ، وكانت الأسماك تخرج من الماء . ويتجمع حولهم طير السماء يحيمهم . ويرتل معهم أناشيد الفرح والسرور حتى وصلوا سالمين إلى حدود الحبيشة .

واتكأ « سليمان » على عرشه يفكر في مصر ابنه ومملكته ، فأخذته سنة من النوم وحلم حلماً أزعجه . فهب من نومه فرعاً يقص الحلم على « زادوك » الكاهن الأكبر ، وما كاد الكاهن المسن يسمعه حتى اصطكت ركبتاه ، وانبابه الملح وخاف أن يكون التابوت قد مسه سوء ، وأفصح « لسليمان » عما يدور بخلداه ، فسأله « سليمان » هل رأى التابوت بعينه أو لمسه حين استبدل الكسوة الجديدة بالكسوة القديمة ؟ فأجاب « زادوك » الكاهن : إنه لم يفعل ذلك ، ولم يتنبه إلى شيء غير عادى يسترعى نظره ، فأمره الملك أن يسرع إلى الهيكل ليتحقق وجوده . وما إن كشف الكسوة حتى تبين الحقيقة المؤلمة ، وأيقن أن تابوت العهد قد سرق ، ولم يجد إلا صندوقاً خشبياً فارغاً ، فخر على وجهه مغشياً عليه .

ولما علم « سليمان » بالخبر أصدر أمره باللاحاق بابنه حتى يسترد التابوت منهم ويرجعه إلى مكانه في قدس الأقداس ، وخاف « سليمان » أن تتواني القوة المطاردة ، فخرج معها بعض الطريق .

ووصلت هذه القوة إلى مصر ، وسألو الناس عن « منليك » وصحبه ، فأخبرهم المصريون أن من يبحثون عنهم قد رحلوا عن مصر منذ تسعة أيام ، فأيقنوا أنهم فشلوا في الحصول على التابوت ، وعرفوا أن التابوت قد خرج من يدهم إلى الأبد ، وعادوا أدراجهم مكتئبين .

ولما وصل « منليك » إلى حدود الحبيشة ، سبقته الرسل تحمل لأمه أختيار وصوله وبه تابت العهد ، لا لقطعة من كسوته كما طلبت . وأرسلت الملكة من يستقبله وتحمل إليه تحيتها ، وسارت هي إلى « أكوم » عاصمة المملكة حتى تكون في استقباله .

وعندما رأت الملكة التابوت يسطع كالشمس في كبد السماء ، خرّت على الأرض ساجدة له ، وكشفت عن صدرها ، وصفت يديها ، وضحكت بصوت عالٍ ، ثم دارت ترقص حوله رقص الفرح والسرور . ودعيت في هذا اليوم اثنين وثلاثين ألفاً بين ثور وبقرة وخروف وباعز ، وحمل التابوت إلى حصن قريب ، ورتبت له ألفاً وثلاثمائة رجل لحراسته .

وبعد الوصول بثلاثة أيام استدعت الملكة ابنها ، ونصبت قائداً أعلى للجيش ، ووهبت له سبعة عشر ألفاً وسبعائة فرس وسبعة آلاف وسبعائة مهر وألف بغلة وسبعائة بغل ، وكلها مطهمة مزخرفة بالذهب والنقشة .

ونادت أعيان المملكة ووجهاءها ، فأقسموا لها بيمين الولاء كما أقسموا ألا يملكوا بعدها عليهم ملكاً إلا من نسل « سليمان بن داود » ، ثم نصبت الملكة « أزارياس » كاهناً أعلى ، وقبل الناس عبادة إله واحد ، وصارت منذ ذلك اليوم ديانة الحبيشة ، وتركوا عبادة الأوثان .

وبالرغم من اطمئنانها إلى قسم أعيان شعبها ، فقد جعلتهم يقسمون أيضاً ألا يملكوا عليهم امرأة بعدها ، واستمرت هي تحافظ على العرش ، وجعلت همها نشر

« مصر » . وتزعم الأساطير أن انتصاراته أوقعت الرعب في قلوب ملوك مصر حتى لقد أرسلوا له الرسل والهدايا . وفي حملة ثالثة سار إلى « الهند » فخافه ملوكها ، وأسرعوا إليه يقدمون له الهدايا بعد أن سجدوا له . ويقولوا دفع الجزية .

وجميع هذه الحملات من وهم الخيال ، ولكنها تعطينا فكرة أن الأسطورة الحبشية كانت في حاجة إلى أن تقدم هذه الشخصية إلى الشعب الحبشى في ثوب من الشجاعة المطلقة التي تلائم طبيعة الأحباش الجبلية المحبة للحرب .

وتقول الأساطير الحبشية : إن « منليك » هذا حكم أربعاً وعشرين سنة بالغاً من العمر حين سنة بعد أن تزوج سيدة حبشية ، أنجب منها ولداً هو « توماى » الذى أوتى العرش من بعده .

وللقصة نص آخر عرف عند أهل مقاطعة « تيجرى » يقول : إن الملكة كانت تدعى « أطفى آزيب » أى ملكة الجنوب ، وأنها كانت من « تيجرى » حيث كان الناس يعبدون الحية . وكان من عادة الناس أن يقدموا إليها كل عام بكاراً ومقداراً كبيراً من اللبن . فلما جاء دور « أطفى آزيب » هذه لتربط في الشجرة انتظاراً للحية . ظهر القديسون ، وأنقذوها . وقتلوا الحية ، وتناثر دم الحية . فسقطت نقطة من الدم على قدمها ، فتحولت إلى حافر حار ، وذهبت إلى قومها ، فقصّت عليهم قصتها ، وقادتهم إلى حيث الحية المقطعة . فأقاموها ملكة عليهم .

ثم سمعت بحكمة « سليمان » فرغبت أن تسعى إليه لتسمع من حكمته ، ولتطلب إليه أن يعيد قدمها إلى ما كانت عليه ، وتكرت مع وصيقتها في زى غلامين ، وسافرتا إلى « سليمان » .

المذهب الجديد ونحريم عبادة الأوثان ، واستمر حكمهما خمساً وعشرين سنة مملوءة بكل أنواع المجد والرفاهية .

ويعتقد الأحباش أن « ماكيدا » هذه كانت أعظم ملوكهم ، ويرفعونها إلى أعلى مراتب التقديس .

وقيل إنها حكمت خمسين سنة ، وإنها ماتت في الستين ولم يكن لها أولاد إلا « منليك » ، فحزن الشعب عليها حزناً شديداً . وجدد « أزارياس » وصحبه العهد « لمنليك » وأعلنوه ملكاً عليهم من جديد ، ثم صحبوه إلى الهيكل الذى بنته أمه لتحفظ فيه تابوت العهد ، وهناك مسح « أزارياس » بالزيت المقدس ، وأعلنه ملكاً على كل بلاد الحبشة . وقابله الشعب بالتهليل والغناء . كما رقصوا ولعبوا الألعاب المختلفة التي تدل على فروسيتهم وشجاعتهم . وظلت هذه الاحتفالات التي أقيمت على نفقة الملك عدة أيام .

واحتفظ « منليك » لنفسه بهذا الاسم . وجعل ينظم دولته على نحو مملكة أبيه في بيت المقدس . كما نظم قوانينها وفقاً للقوانين الموسوية . فعين اثني عشر قاضياً كعدد الأسباط ، وحاول « منليك » أن يجعل من مملكته مثالا لمملكة أبيه .

وتصور لنا الأساطير الحبشية « منليك » هذا ملكاً شجاعاً اشترك في حروب كثيرة خرج منها جميعها منتصراً . فقد هاجم أعداءه في « زادا » و « هديا » . وانتصر عليهم ، وقتل منهم عدداً كبيراً ، وضرب بلادهم وسار إلى « جبرا » حيث ضرب المدينة التي كان يسكنها أناس لهم ذبول كذبول الحمير وعاد إلى « أكسوم » منتصراً .

ثم سار ومعه جيشه إلى « سبأ » ، فوصل إليها في يوم واحد ، والرحلة إليها في العادة لا تقطع في أقل من ثلاثين يوماً ، وضرب بلاد « النوبة » حتى حدود

وعادت الفتاتان إلى وطنهما، وأنجبت كل منهما ولداً .
 ثم تمضي القصة بأن يسافر الولدان إلى « سليمان »
 ثم يعودا فتنصب الملكة ابناً « منيليك » وابن وصيفها
 ملكين معاً ، ثم تموت ، ويستمر الملكان مدة طويلة
 في الحكم بالاشتراك .

وظاهر من هذا النص أن القصة إنما وضعت لتثبت
 حق أميرة « الرجوا » في الحكم ، وهي من نسل الوصيصة
 و « سليمان » عن الطريق التي تثبت فيه الأسرة السلجانية
 نسبها إلى « سليمان » .

ولما اقتربنا من باب القصر ، عادت قدمها إلى
 ما كانت عليه ، ثم مثلاً بين يديه ، فأمر لها بالأكل
 والشراب ، ولكنه اشبه في أمرها ، وفي المساء
 أمر « سليمان » فجهز فراشان للضييفين في غرفته ،
 وتظاهر هو بالنوم وهو يرقب ضيفيه بعيون شبه مغلقة ،
 وانتهزت الفتاتان فرصة نومه ، فقامتا ليلعنا العسل .
 فتبين الملك أنهما فتاتان وليسا بغلامين ، وتزوجهما .
 وأعطى كل واحدة حَقَقاً من الفضة وخاتماً ، وقال لها :
 « إن كان المولود بنتاً فلتعط الحق وترده إلى » . أما إذا
 كان ولداً فليعط الخاتم حين يأتي إلى » .



ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhr.com>

”فراز كافكا“ الفصل الرمزي

بقلم السيدة نبيلة البرصيم

مجلة للراحة والسعادة ، لا للباحث وراءه فحسب وإنما للناس جميعاً .

لقد طلب تلك الكأس بطل الأساطير الأولى حينما كان يريد أن يتزوج الأميرة التي تحول بينه وبينها قوى سحرية كثيرة ، تحاول أن تستنفد قواه وتضيع مجهوده .

وطلبها الفارس حينما كان لا بد له من إحضارها للملك العاجز الضعيف حتى يسترد قوته ، فتقوى الحياة معه وتصبح خصبة .

ثم طلبها داني في كوميدياه المقدسة ، فقام بطله برحلته الحاملة بغية الوصول إلى الكأس .. إلى المعرفة .. وكان عليه بعد أن يفيق من حلمه أن يستأنف حياته على الأرض بمسؤولية أكبر ممن لم يوهب له مثل ذلك الفضل ...

ثم طلبها جوتيه في دراماته ، فقام فاوست برحلته .. لا في العالم الخفى وإنما في العالم الأرضي ، وكانت كأسه التي يريد أن يصل إليها هي الخلاص . ولم يكن طريق البطل في هذه المرة عامراً بالإيمان والثقة مثل طريق الأبطال الآخرين . وإنما كان البطل ينقصه كل ثقة وإيمان . وكان مع ذلك يريد أن يصل بطريقة ما إلى اليقين السريع — إلى الحقيقة . ووسيلته إلى ذلك هي أن يكشف عن كل إمكانياته الطبيعية ، وكل عناصر الخير والشر في ذاته . وبدون ذلك لم يكن من الممكن «لفاوست» أن يتوصل إلى شيء . وهكذا بدأ رحلته بجرأة كافية ، بدأ بجرب كل شيء حتى إن كان هذا الشيء يبعث على الانزعاج . ولما كانت الإمكانيات التي يمكن أن يصادفها لانهائية لها ، فإن المطلب نفسه

أنا ... ومن أنا ؟ وما علاقتي بالوجود المحدود ، ثم ما علاقتي بالوجود غير المحدود ؟

أسئلة تدور في رأس كل إنسان . شاعراً كان أم فيلسوفاً أم رجلاً عادياً — أما الشاعر فينتهي بعد جولة في العالم العلوي والسفلي . وفي الوجود الزمني والأبدى . إلى الاعتراف بجبرته . فينتهي هو ، ويتبني معه المتنسم لشعره ، إلى قولها معاً «لست أدري !» .

أما الفيلسوف فهو وإن كان يمر في مرحلة طويلة من الحيرة والتفكير العميق ، إلا أن مهمته من حيث هو فيلسوف لا شاعر تدفعه إلى تبني أفكاره في نظريات وآراء محددة قد تؤدي إلى خلق مذهب ينتشر من بعيد أو من قريب .

أما الشاعر والكاتب «فراز كافكا» فكان فناناً وفيلسوفاً على السواء . لقد هام في واد من الخيالات والأحلام في بادئ الأمر ، ثم سجل حبرته وقلقه في قصصه الرمزية وفي شعره على السواء .. ثم لأنه استمر في رحلته الطويلة الشاقة مع نفسه إلى أن تبلورت آراؤه في كشف حقيقة الإنسان والوجود والعلاقة بينهما ، فسجل ذلك أيضاً في فنه . وهكذا استطاع الشاعر القصصي أن يسجل خطرات نفسه في جميع مراحلها : سجلها في مراحل غموضها كما سجلها في مراحل وضوحها ، وتدلها في موقفها السابي من الوجود كما سجلها في موقفها الإنجابي منه ..

وهكذا قضى الشاعر القصاص عمره باحثاً عن ضالة نفسه .. عن الكأس التي هي رمز فني لما هو ضائع ، والتي إن عثر الباحث عليها فلنما يكون ذلك

ومتاعبه . ولما كانت مهمته غاية في التعقيد والإيهام ، فقد كان جميلاً ولازماً في الوقت نفسه من الفنان كافكا أن يعبر عن ذلك في أسلوب رمزي تحمل كل لفظة فيه وكل شخصية من شخصياته كل المعاني التي يريد أن يعبر عنها .

ولنبداً جولتنا الآن مع كافكا القصاص ، ونصعد معه سلم المعرفة ، ونقف برهة عند كل مرحلة مر بها فتعيش مع بطله وهو يطلب الكأس ، حتى نصل معه إلى آخر جولة وصل إليها في حياته قبل أن يختطفه الموت في سن مبكرة .

وكانت المرحلة الأولى ، حيناً وقف الفنان على باب المعرفة وهو يخشى أن يدخله ، بل هو يريد أن يفعل ذلك لولا تلك الجبال من العقبات التي يقف بعضها خلف بعض حائلاً دون ذلك . وقصته التي تمثل تلك المرحلة هي قصة « أمام القانون » vor dem Gesetz لقد عبر فيها عن قانون الحياة الذي يجد بابه مفتوحاً وهو يحاول دخوله لولا قسوة الحارس الذي يقوم على حراسته . ولكنه مع ذلك ظل مصمماً على البقاء أمامه حتى يدخله ولو قضى حياته منتظراً ...

« وقف الحارس أمام القانون كمادته . وفي ذات يوم جاءه رجل من الريف ، وطلب منه أن يسمح له بالدخول إلى ذلك القانون . ولكن الحارس قال له : « إن ذلك ليس ميسراً الآن » . ففكر الرجل قليلاً ثم سأل عما إذا كان من الممكن أن يسمح له بالدخول بعد ذلك . وهنا أجابه الحارس : « قد يكون ذلك ممكناً ، ولكنه الآن غير ممكن على أية حال » . ثم انتظر الرجل فرصة الباب المفتوح كالعادة ، وأغنى إلى الجانب قليلاً ، لكن ينظر بصره إلى الداخل من خلال الباب . وحيناً لاحظ الحارس ذلك ضحك ، وقال له : « إذا كان القانون هكذا غريبك فحاول أن تدخل بالرغم من مني ليالك ، لكن يجب أن تضع نصب عينيك أمراً وهو أنني قري وأنتي لست سوى الحارس الأول . فن بهو إلى بهو يقف حراس ، الواحدة منهم أقوى من الآخر ، ونظرة الثالث منهم لا أستطيع أنا أن أمثلها ... » .

كل تلك المتاعب لم يكن رجل القرية ينتظرها . لقد كان يظن أن القانون يجب أن يكون ميسر الدخول لكل شخص ، ولكنه الآن حيناً لاحظ الحارس في معطفه

لم تكن له نهاية . ولذلك فإن فافست لم يكن يعرف أين تنهى رحلته وإن كان يعرف جيداً ما تتطلبه منه اللحظة الحالية .

وإذا كان الأبطال الأولون تملوهم الثقة . وإذا كان بطل جوته تنقصه الثقة وتملوهم الجرأة . فإن بطل كافكا كانت تنقصه الثقة والجرأة معاً .. كان خائفاً مزعجاً في حين كان الأبطال الآخرون يتسمون بالجرأة والإقدام . وكان يقف أحياناً حائراً ، وحركة الحياة من حوله هي التي كانت تدفعه إلى أن يتحرك . في حين كان الأبطال الآخرون هم الذين يتحركون وحقائق الحياة من حولهم هي التي تقف عائقاً في سبيلهم .. ثم هو وإن كان لم يتعرض للإغراء الذي تعرض له الأبطال الآخرون فإن قوى الشر والخير كانت تواجهه دائماً ، وكان هو على علم بذلك ، وعلمه يؤدّي دوراً كبيراً ، لكن علمه لم يكن يصل إلى درجة العلم بأصول الأشياء ، ومن هنا كانت حيرته . فإذا خمن تخميناً . فلا بد من أن يتحمل نتائج تخمينه ، فإذا استقبل بعض المعلومات وبدأت أمامه تافهة أو متناقضة . فإنه يأخذ ذلك على أنه برهان على خطئه هو ...

وخلاصة القول إن بطل كافكا كان كثيراً ما يسأل نفسه : « ما ذلك الشيء المطلوب مني لكي أفعله ؟ » ومنبع سؤاله هو الحقيقة التي يدركها عن موقف الإنسان المعقد في الحياة الزمنية والأبدية معاً . وهو لم يكن يريد أن يعرف الحقائق فحسب ، وإنما كان يريد أن يعيشها أولاً وقبل كل شيء . هذا في حين كان البطل الآخر — سواء أكان بطل القصص الأسطورية أم بطل دانتى وجوته — يسأل نفسه دائماً : « هل يمكن أن أفعل ما هو مطلوب مني ؟ » .

ولم يكن غريباً بالنسبة لبطل هذه صورته : ألا يصل إلى الحقيقة الكاملة دفعة واحدة ، وإنما يصل إليها على دفعات ، وفي كل مرحلة كان يسجل مشكلاته

له سؤال ! » فألقى عليه الرجل سؤاله وقال له : « إذا كان الجميع يبدلون جهنم للوصول إلى ذلك القانون ، فلماذا لم أر أحداً يحاول الدخول إليه طيلة تلك السنين الطويلة سوى ؟ » . وعلم الحارس أن الرجل في لحظاته الأخيرة ، وأنه لم يعد يسمع ، فصرخ في أذنه لكي يسمعه ما يقول .. « هنا لا يستطيع أحد أن يحصل على تصريح للدخول ، لأن هذا الطريق لم يصنع إلا لك .. إني ذاهب الآن وسأغلق الباب ورائي .. » .

وهكذا أغلق الباب دونه ، ومات هو أمامه ، وهو لم ير من الحقيقة إلا بصيصاً من نورها كان يشع من الباب .

ولم تعد تلك الفكرة تستغرق قصص الفنان أكثر من ذلك ، ولكنه استمر قدماً في تفكيره وفي استلهاام الوحي ، وبدأ يسأل نفسه : إذا كان بطله لم يستطع أن يتوصل إلى الحقيقة فما السبب في ذلك ؟ وما العيوب الإنسانية التي تجعله يحجم حتى عن اقتحام الأبواب الأولى ؟ وهنا يجيب القصص عن ذلك في قصة تمثل أروع تمثيل تلك المرحلة المتقدمة من التفكير . إنها قصة « الحكم Das Urteil » ، فلنسردها أولاً ، وبعد ذلك نتعرض لها بالتحليل .

« كان ذلك في صباح مشرق ليوم من أيام آحاد الربيع الجميل حيناً جلس جورج بندمان - الناجر الشاب - في حجرته الخاصة في الطابق الأول من مبنى متخفص بسيط ، يكاد لا يميز عن غيره من البيوت البسيطة التي تقع في صحفه على طول شاطئ النهر إلا بارتفاعه القليل عنها وبألوانه الخافتة . وكان جورج قد انتهى ثوباً من كتابة خطاب لصديق له شاب في الخارج . ثم ختمه بطريقة لاهية نظارة - وهو يتكئ برمقه على مكتبه - إلى الخارج من خلال النافذة ، فرأى النهر ورأى الجسر ورأى ذلك الارتفاع الأزرق الذي يحاور الشاطئ الآخر من النهر بخضرته النادرة . ثم أخذ يفكر كيف أن صديقه هذا الذي قد هاجر إلى روسيا ، والذي لن يكون مسروراً بمحبته إليه ، قد مارس عمله في بربسبورج بتجناع في بادئ الأمر ، ثم أخذ يتدهور بعد ذلك . ثم أخذ يتذكر كيف أن صديقه شكاً إليه قلة زيارته له ، وكيف أنه يعمل في البلاد الغربية بدون جدوى ، وكيف أن لحية الكفة الغربية لم تعد تغطي إلا وجهها مصفراً قد بدأ المرض ينسرب إليه . لقد سحى له هذا الصديق أن الإحساس بالغربة يكاد يقتله ، فليست هناك أية صلة تربطه بسكان المنطقة التي يسكنها ، كما أنه لا تربطه صلات ود بالمائلات المقيمة هناك ؛ ولذلك قرر أخيراً

السميك ، وحيناً رأى أنه المديب ولحيته الدقيقة السوداء التتارية ، رأى أنه من الأفضل أن ينتظر إلى أن يحصل على إذن الدخول . ثم أعطاه الحارس كسرة من الخبز وتركه إلى جانب الباب .

وهناك جلس الرجل أياماً وسنين ، وبذل المحاولات الكثيرة آملاً أن يدخل ، وأتعب الحارس بإلحاحه ، وكان الحارس يتحدث إليه أحياناً ، ويسأله عن بلده وأهله وغير ذلك من الأسئلة التي لم يكن لها دخل في الموضوع ، وأخيراً يقول له إنه ما زال في غير استطاعته أن يسمح له بالدخول . وكان الرجل - الذي بذل الكثير في رحلته تلك - قد نفدت وسائله ، ولم تبق لديه وسيلة واحدة . فقد بدا له أنه ربما كان من الأجدي أن يرشو الحارس . وقبل الحارس الرشوة وهو يقول له : « لقد قبلتها لسبب واحد هو ألا أعتقد أن هناك شيئاً لم تعالوه . »

وفي أثناء هذه السنين الطويلة كان الرجل يراقب الحارس دون انقطاع حتى نسي في أثناء ذلك الحارس الآخرين ، وبدا له أن هذا الحارس هو العقبة الوحيدة للدخول إلى القانون . وأخذ يلعن تلك الحال ويتذمر بصوت مرتفع ، وبعد ذلك انقلب طفلاً في تفكيره ، فمن خلال دراسته الطويلة للحارس ، توصل إلى معرفة تلك القملة التي كانت تروح وتغدو في (باقة) معطفه ، وأخذ يرجوها أن تضايق الحارس ..

وأخيراً ضعف بصره . واختلط عليه الأمر ولم يعد يعرف أركان الظلام يحيط به حقاً أم أن بصره خدعه ، ومن خلال تلك الظلمة بدأ يحس برقيقاً لاخيو ، ينفذ من خلال الباب . لكن الحياة لن تطول معه ، لقد بدا أمامه شبح الموت وتجمعت في رأسه كل تجارب عمره في سؤال واحد تذكر أنه لم يوجهه للحارس بعد . ثم أشار إلى الحارس لكي يتحنى إليه حيث إنه لم يعد يستطيع الوقوف بعد . ونحن إلى الحارس في غضب وهو يقول له : « ماذا تريد أن تعرف بعد ذلك ؟ إنك رجل لا يفرغ

كل هذه الخيالات طافت بذهنه وهو ينظر من الشباك . ثم حياه أحد أقرانه فرد عليه التحية وهو يكاد لا يسمي من يكون هذا الشخص . وما إن انتهى من خطابه وخیالاته حتى ذهب به إلى والده في حجرته التي لم يرها منذ شهور ، إذ لم تكن هناك ضرورة لذلك ، حيث إنه يرى والده كل يوم ، يأكل معه ويميل معه ، وفي المساء يجلسان معاً في حجرة الجلوس . إذا لم يكن في نيته أن يزور غطيته - ويقرأ كل منهما جريدته . فإنا دخل الحجرة حتى وجد الأب يجلس في ركن منها ، قد زين بتهذبات مختلفة لزوجه ، فحياء الأب مستقبلاً ...

الأب : آه جورج ..

الابن : إن الظلمة في حجرتك غير محتملة يا والدي ..

الأب : الظلمة ؟ نعم هذا صحيح ..

الابن : وهل أغلقت النافذة كذلك ؟

الأب : إنني أفضل ذلك ..

الابن : لكن الجو في الخارج دافئ .. على أية حال فقد جئت إليك لأخبرك بأنني قد قررت أن أطلع صديقي في برنسبورج على نأ عطيتي ..

الأب : صديقك في برنسبورج ؟

الابن : نعم - صديقي . أنت تعرف يا والدي أنني أردت أن أعفي عنه غير عطيتي في بادئ الأمر - لنوع من الاعتذار لا أكثر - لكنني قلت إن الخبر ربما وصله من جهة أخرى ..

الأب : والآن هل عرفت فكرتك ؟

الابن : نعم فكرت في أمر آخر .. لقد قلت لنفسي إذا كان صديقاً لي حقاً ، فإني سأصدق عطيتي ستكون سعادة أخرى له . وذلك فإني لم أضطرب في بادئ الأمر من أن أطلعهم على نأ عطيتي ، لكنني أردت أن أطلعهم على الأمر من قبل أن أرسل الخطاب .

الأب : استمع إلى قليلاً يا جورج ، لقد جئت إلى لك تتشاور في الأمر معي بشأن هذه المسألة ، وهذا ما يملك عندي بدون شك . لكن هذا لن يكون إذا لم تكن قد ذكرت لي الحقيقة بأكملها . ومع ذلك فأعسر عما أخفيته عني . فنذ وفاة أمك العزيزة حدث الكثير من الأمور غير المرصية ، فهناك من الأشياء ما يخفى عني ، لكنني لا أريد أن أفتح نفسي بذلك . لقد غدت الآن ضيقاً ولا أستطيع أن أراقب كل شيء ، كما أن الذاكرة أصبحت تخونني ، إن هذا هو شأن الحياة أولاً ، ومن جهة أخرى فإن موت أمك قد أصابني بنكسة أكثر منك . لكنني مع ذلك يا جورج أطلب منك ألا تتحدثي .. فهل لديك حقيقة عن هذا الصديق في برنسبورج ؟!

سمع جورج ذلك ووقف مذهولاً ، ولكنه أخفى دهشته لسؤال أبيه حيناً رأى أن والده قد بدأ يبدى غضبه . ثم قال له : « إن ذلك لا يستحق الغضب يا والدي ، لنضع صديقي الآن .. إن آلاف الأصدقاء لا تعوز أبى . إنك لا تهمل نفسك إلاهام الكافي ، ولكن كبر السن يتطلب حقه . إنني لا أستطيع أن أستغني عنك في العمل ، وهذا

أن يبقى وحيداً مع نفسه . تذكر ذلك جورج ثم قال لنفسه : « ماذا يمكن أن يكتب لرجل لم يستطع أن يخفى عني شيئاً من آلامه ؟ إنه لا يمكن مساعدته بأية حال من الأحوال . أيمكنني أن أنصفه بالموءة لا بلاده ، وأن أعاول أن يرجع مرة أخرى علاقات الصداقة التي لا يحول بينه وبين إعادتها حالاً ، ثم أن يمضى بعد ذلك على مساعدة أصدقائه ؟ إن تلك المراسمة مع في الحديث ليس وراها سوى إيلام نفسه ، أما أن محاولاته الحالية ليست ناجحة ، وأنه إن أجلاً أو عاجلاً سيتركها ويرجع إلى وطنه ، فذلك ما سوف يجلب له مزيداً من الوحشة ، ويعلمو بالإحساس بحقيقة أنه ليس إلا طفلاً حيناً يتبع أصدقاءه الناجحين المقربين في أوطانهم . ثم لو أنني كتبت إليه ذلك ، وكانت النتيجة أنه تأذى ، فهل هذا الإيذاء نتيجة إيجابية ؟ ربما لم يكن في استطاعته أن يحضر . لقد كتب مرة أنه سيبقي بالبرغم من كل ذلك في غربته لأنه لم يعد يفهم الأحوال في وطنه . ثم ماذا يحدث له لو أنه اتبع النصيحة وجاء مضطراً إلى هنا - لا بدافع الهذف بطبيعة الحال ، ولكن بدافع الوجدان . ثم وبعد أصدقائه يتخللون منه بدون وجه حق ؟ إنه حينئذ سيفقد وطنه وأصدقائه وسيكون حينئذ من الأفضل له لو أنه بقي في القرية .

إن هذه السنين الثلاث التي مرت على حيرة الصديق قد تغير فيها الكثير من أحوال « جورج » . لقد ماتت أمه ، وعزاء صديقه بمبارات جافة واعتذر له بأن الحزن على تلك المصائب لا يمكن تصوره في القرية . ثم بدأ جورج عمله مع والده الذي رأى في ذلك فرصة مواتية لأن يصرف ابنه عن نشاطه الخاص خلال العمل معه . ثم أخذ عمله مع والده ينشغل منذ ذلك الوقت بما تغلب الاتساع فيه من جميع نواحيه . هذا النجاح لا يعرف صديقه عنه شيئاً . أخذ أعفاه عنه ، وحاول أن يحصر كتاباته إليه فيما لا معنى له ، وكل ما أطلعهم عليه من أخباره هو نأ عطيته من فتاة في مثل حالته . إنه كثيراً ما تحدث مع عطيته عن صديقه هذا ، وذات مرة دار بينهما هذا الحديث التالي : قالت له صديقه تمليقاً على كلامه عن صديقه : « وعلى ذلك فإن صديقك سوف لا يحضر فرد عليها قائلاً : « إنني لا أريد أن أزعجه ولو أنني اعتقد أنه سيحضر . ولو فعل ذلك فإنه سيحضر بأننا قد أسأنا إليه ، وربما حسدني على ذلك ، ثم يبقى غير راض وهو في الوقت نفسه غير قادر . وربما أبعد عدم الرضا عن فكرة الرجوع بمجرده ... ثم بمجرده ! هل تصورين معنى الانفراد ؟ »

هي : وهل من الصعب أن تستغني من تجربتنا في تغيير نظام حياته ؟ هو : إنني لا أقف في سبيل ذلك ، لكنه من غير المحتمل إمكان حدوث ذلك نحن في مثل حالته .

هي : لقد كان من الأفضل ألا تزوج الآن يا جورج ما دام لديك مثل هذا الصديق .

هو : إن هذا هو عطلونا معاً ، ولكنني لست أريد أن أفهم من الأمر شيئاً ، إنني لا أستطيع أن أبعد إنساناً عني بالقوة . فالصداقة بالنسبة إليه أكثر تملكاً لنفسه .

عندئذ سكنت جورج وسعلت في وجه الأب وكانت صورة صديق جورج - الذي تذكره الأب في تلك اللحظة - قد تثلثت أمامه بشكل لم يسبق له مثيل ... لقد رأته خائفاً في الأراضي الروسية الواسعة . ومن خلال أبواب القضاة رأى صورته في عله المسلوب منه . لماذا سافر هذا الصديق إلى ذلك المكان البعيد ؟

ونفض الأب غطاءه في سرعة ثم قام وانقأ وهو يقول : « أتدري أنك قد أسأت بذلك إلى ذكري والدتك ، بخديعتك لصديقك وبمحاولة إلقاء والدك في السرير حتى لا يستطيع الحركة ... لكن رأيت أنه ما زال يستطيع الحركة ؟ » .

وعندئذ وقف جورج في زاوية بعيداً ما أمكن عن والده . وقرر أن يراقب كل شيء مراقبة شديدة حتى لا يفاجأ بتصرف يأتيه من طريق خفي ، من قفوة أو من خلفه . وفي هذا الازعاج الفكري ، حاول بصموية أن يذكر نفسه ما كان قد قرره قبل ذلك النقاش ، تماماً كما يدفع الإنسان بالحظ المتفلسف في عين الإبرة ثانية . ثم قال : « لكن الصديق مع ذلك لم يخن بعد ، فلقد كنت ناصحاً لمع بعدى عنه ... إنك تقاتل ملهات يا والدي .. لكنه ما إن نطق بذلك حتى أدرك خطأه ، وسرعان ما حلق بعينه ونفض على شفتيه ... »

« ملهات ! .. نعم إنني أقوم بتشغيل ملهات يا والدي .. إنها حقاً الكلمات جميلة ، وماذا يبقى لأب من تعزية غير ذلك ؟ بل ماذا يمكن أن يبقى لي وقد كبرت وكبرت عظامي ... ما دام ابني يسير متجنباً في الحياة ، ويترجم بين المرات ، ولن يلبث العمل الذي توسعت فيه أن يفسحل ، وسيتحلى أن يسع سوى أن يغنى بعيداً عن والده بوجهه قد ارتسمت عليه تعبيرات العظمة والكبرياء ... » .

ودارت الكلمات في رأس الأب حتى كاد يقطع ، فتقدمته الابن يساعده فقال له : « ابق كما أنت ، إنني لست في حاجة إليك ، إنك تعتقد أنك ما زلت تمتلك القوة التي تمتلكك من أن تحسني ، ولكن ابني كما أنت بعيداً عني ، فهذا هو ما ترسب فيه في الحقيقة . إنني ما زلت قوياً يا جورج ، ويمكنني أن أطيرك من أمامي أنت وزوجتك لو أتيت بها أمامي . نعم .. لكم امتعني اليوم بخديعتك حينما جئت تأخذ مشورتك فيما إذا كان من الأفضل أن تغير صديقك بخطبتك . إنه يعرف كل شيء أبها الشاب المغفل . إنه يعرف كل شيء . إنني أكتب إليه لأنك أنت تنسى الكتابة إليه . وهذا فهو لم يحضر طيلة تلك السنين . إنه يعرف كل شيء معرفة أفضل من معرفتك منات المرات .. إنه يتسلم خطاباتك بشاله فيقبض عليها يده ، ثم يلقي بها غير مقروءة في سلة المهملات ، في حين يتسلم خطاباتي يمينته فيحتفظ بها ويقرأها . إنه يعرف الأشياء معرفة أفضل منك آلاف المرات يا والدي .. » .

« آلاف المرات ؟ » قالها جورج وهو يريد أن يسخر من والده لكنه أحسن أن الكلمة قد خرجت من فمه وقد أحاطت بها حالة من الكآبة . لكن الأب استمر في دعوته ..

ما تعرفه حق المعرفة ، لكن العمل إذا حشد حياتك فإني سأدخر لك صحتك وأدعها لك للعمل . إن هذه الأحوال لم تعد مناسبة لك ، ولا بد من أن تبحث عن طريقة أخرى لحياتك . فأنت تجلس في الظلام ، وكان يجب أن تجلس في الضياء . وأنت تجلس إلى جانب شباك مقفل والهوام مفيدة لك .. لا .. لا يا أبي ، إنني سأبحث لك عن طبيب ، وما سيأمر به لا بد أن تتبعه . أما الحجارة فساغرها لك . ستأخذ أنت حجرتي وأخذ أنا حجرتك . ولكن ألق بنفسك قليلاً في السرير ، إنك ولا شك في حاجة إلى الراحة .. تعال ! فإني سأساعدك على خلع ملابسك ..

ثم اقترب جورج من أبيه لكي يفعل ذلك ، وقد نكس الأب رأسه على صدره مفكراً .. ثم قال له بعد ذلك « جورج ! .. » وهنا وقع جورج بجانب الأب وقد رأى عينية الفاترين تحمقان في وجهه وقد أسأت بهما حالة من السواد وسط تجاعيد وجهه .. « إنك لا تمك صديقاً يا جورج في بترسبورج .. إن هذه طريقتك الساخرة دائماً والتي ماللت تبتها معي حتى الآن . كيف يمكن أن يصبح لديك صديق في يوم وليلة في بترسبورج ، إن هذا لا يمكن تعقله ؟ » .

وهنا رد عليه جورج قائلاً « ما هذا يا والدي ؟ ! لقد موت سنوات ثلاث على زيارة صديقي هذا لنا ، وأنا أذكر كيف أنك لم تشعر نحوه بشعور الحب والعطف حينئذ ، وعدم رغبتي فيه قد وجدت عندي تفسيراً لذلك ، وهو أن صديقي له صفاته الخاصة به . لكنني أذكر كذلك أنك قد بدأت شريكاً معي في الحديث بعد ذلك وكنت مسروراً حينئذ ، كنت تصفي إليهِ وتوهم برأسك موافقاً على حديثه ، ولو أنك تذكرت قليلاً يا والدي فسوف تعود إليك الذاكرة بكل ذلك ... » .

بهذه الكلمات استطاع جورج أن يسكت الأب عن اتهاماته . ثم حمل أباه إلى سريره في حين أخذ الأب يلبس في سلسلة ساعة جورج المعلقة في صدره ، وقبض عليها بشدة إلى درجة أن جورج لم يتمكن من أن يلقي به في سريره وبعد أن استلقى الولد على السرير بدا أن كل شيء على ما يرام . ثم شد الابن الغطاء على والده الذي أخذ ينظر إليه نظرة مليحة الشفقة . ثم قال له جورج « اعتقد أنك الآن قد استعنت أن تذكر كل شيء .. أليس كذلك ؟ » .

الأب : هل الغطاء يشلني الآن جميعاً ؟

الابن : إن كل شيء على ما يرام يا والدي ، فالغطاء يشملك حتى أسابع رجلك ، وما عليك إلا أن تهدأ .

الأب : « لا .. لا .. لن أهدأ .. » ثم طرح الغطاء بعيداً عنه . « لقد أدت أن تنفطني ولكن الغطاء لم يعد يشلني . لقد أبديت قوة كافية يا جورج ، بل إنها لكثيرة عليك ... إن صديقك هذا أعرفه جيداً يا جورج . لقد سكن في قلبي كما لو كان ابناً لي . ولكنك يا جورج غنته هو الآخر طيلة هذه السنوات الطوال ، ثم حبست أخيراً نفسك في مكتبك لكي ترسل إليهِ خطاباً خاطئاً .. لقد قسوت على هذا الصديق كل القسوة إلى درجة أنك قد كتبت أنفاسه فلم يعد يستطيع الحركة .. » .

إن هذه هي الطريقة السعيدة للكتابة ، هذا الاتحاد التام بين الروح والجسد المتفتحين .

وبالرغم من أن التخطيط الأساسي للحوادث في قصة « الحكم » بعيد عن عالم الإمكان ، كما هو الحال دائماً في قصص كافكا فإن مشاهد التجربة عنده ليست إلا صورة من حياتنا الواقعية . وهي مشاهد تقدم بطريقة مباشرة إلى وجداننا وشعورنا دون أن تثريها أية خيالات رومانتيكية . وليست تلك الواقعية سوى تعبير مباشر وضروري عن الوعي الإنساني الذي يقع تحت رحمة عالم الظواهر الذي يسير بقوة دفعه الخاصة به .

وجوهر الحركة في قصة الحكم يقع في ذلك الصراع المفاجئ الملتهب ، الذي كان يشتعل خفية بين الأب والابن ، وحول هاتين الشخصيتين تقع شخصية الأم وشخصية الخطيبة ثم شخصية الصديق البعيد . هذا الصديق قد هاجر إلى روسيا دون أن يظفر بنجاح في تجارتها هناك . ومراعاة لشعوره كان جورج حريصاً على ألا يعرض عليه اقتراح عدم رجوعه إلى وطنه ، وهو الحل الذي يمكن أن يكون أفضل الحلول بالنسبة إليه . ومن أجل هذا السبب نفسه أخفى جورج عن صديقه — الذي سمعته الهزيمة في عمله — خبر نجاحه في العمل الذي جاءه بدون توقع في السنوات الأخيرة ، ومن أجل هذا السبب أيضاً أراد أن يخفي عنه في بادئ الأمر خبر خطيبته ، لكنه قرر أخيراً أن يخبره به .

ومحور الخلاف — كما يبدو من ظاهر القصة — هو الصديق البعيد في برسمبورج . وترد علاقة ذلك الصديق بجورج في جو هادئ في أول القصة ، ثم لا تلبث أن تمهد لنوع من الشكوك والاستفسارات الغامضة . فخطيبة جورج تعلق على علاقته بصديقه بقولها : « لقد كان من الأفضل ألا تزوج يا جورج ما دام لديك مثل هذا الصديق » . ثم لا يلبث أن يصبح هذا الصديق رمزاً لحالة داخلية للشخصية الرئيسية نفسها وهي شخصية الابن . فالأب يعبر بعبارات غريبة عن علاقة ابنه بهذا

« منذ سنين وأنا أعلم أنك ستأتي إلي يوماً بهذا السؤال . ولعلك كنت تعتقد أنني منصرف عنك بشئ آخر ... بقرارة الجرائد .. هالك هي .. ثم زمام بالجريدة التي كانت في يده « كم من السنين تمررت فيها حتى نضجت ؟ ثم ماتت الأم وابتعد الصديق وسرعان ما طرحت عهده بعيداً ، وهانذا على ما أنا عليه .. ولذلك فإن لك العذر في أن تظل جريئاً هكذا .. »

عند ذلك قال جورج : « لقد أعذتني على غرة يا والدي ... » الأب : « لعلك كنت تريد أن تتلق بذلك من قبل ، لكن كلماتك لم يعد لها مجال الآن ... »

ثم ما لبث أن ارتفع صوته قائلاً : « لكنك على كل حال قد صرت على وعي بما يجري حولك من أمور . وحتى هذا الوقت كانت معرفتك مقصورة على نفسك ، لقد كنت طفلاً لا تفكر في ذنوبه ، وفي الحقيقة كنت أكثر من ذلك ... كنت شيطاناً في صورة إنسان ، ولذلك فإني أطلب أن تحمل عليك اللعنة ... أن تحضنك مياه النهر إلى الأب بعيداً عن ونجتهى !... »

وهنا شعر جورج بأنه يتخطى خارج الحجرة . لقد كانت ضربة والده وهو في سريره صغعة له من الخلف . وبكلماته التي كانت ما تزال ترن في أذنيه ، « زل دوجات السلم بلهفة متديداً بذلك الخادمة التي جاءت لتنظف البيت في المساء ، والتي أرضعتها سرعة نزوله درجات السلم ، ففتنت من ذعرها بقولها « يا إلهي ! » ثم غلقت وبهجها بلفظاً .. لكنه سرعان ما تعادها وقفز من الباب الخارجي وفي لحظات تجازى الجسر القلي يقع على السكة الحديدية إلى النهر . ثم أمسك بالسور بقوة كما يمسك الجائع بعلماه . ثم انحنى بجسمه على السور كما لو كان رياضيها ماهراً ... نعم تلك الرياضة التي كان يفتخر بها دائماً أمام والديه .. ويبدن ضعيفين ظل مسكاً بالحاجز بقوة حيناً ألفت سيارة بنورها على الحاجز وكأنها أرادت أن تؤكد حالته .. حينئذ نطقت شفتاه بصوت خافت قائلاً : « والدي الحبيب .. لقد كنت أجبك دائماً بالرغم من كل ذلك .. »

ثم ترك نفسه يسقط من فوق الحاجز إلى المياه .. في حين واصلت حركة المرور سيرها الانتهائى على الجسر .

قصة « الحكم » هذه من أولى قصص « كافكا » الكاملة في ذاتها : ونعني بالكاملة أنها تجمع بين الأسلوب القصصي والفكرة العميقة . لقد كتبها الكاتب في انطلاقة واحدة من الساعة العاشرة مساء حتى الساعة السادسة صباحاً ، كما سجل هو ذلك في مذكراته حيناً قال : « إن كل الأشياء يمكن أن تضع في كلمات ، وكل الأفكار حتى أغربها يمكن أن تجد نارا تحترق فيها الكلمات لكن تولد من جديد .

حتى لا يفاجأ بهجوم من خلف أو من فوق ليس إلا لأن وجوده لا يعرف خلقاً أو فوقاً .

إن فكرة قصة الحكم ليست هي الاتهام بتهمة والتكفير عن هذه التهمة ، لكن القصة تحمل معنى أعمق من ذلك ؛ إنها صورة لذلك الذي لا يمكن له أن ينفذ من خلال أبواب الحقيقة ليكشف عن وجوده فيها ، ثم يبني حياته على أساس قوى سليم من هذا الكشف ، وذلك لأن باطنه يعيش في واد ، وظاهره — حتى لو كان ناجحاً — يعيش في واد آخر .

إن جورج ليس إلا مثالا للكثير من الناس الذين يندفعون في تيار الحياة وهم في حالة صدع دائم نتيجة عدم الثبات شخصيتهم .

وبعد ذلك .. فهل استطاع الكاتب الرمزي أن يصل في مرحلته التالية لذلك إلى شيء واضح عن تلك الحقيقة الإنسانية ؟ هل استطاع أن يوضح مقر الكأس حتى استطاع بطله أن يتوصل إليها بالرغم من العقبات الكثيرة؟ إن هذا لا يمكن أن نجيب عنه إلا بعد أن نلتقي مع الكاتب في آخر قصة كبيرة صدرت له هي قصة « الحصن » .

والقصة تتلخص في أن K قد أتى من مكان بعيد ، وأراد أن يستقر في قرية ويمارس وظيفة بها . وكان يشرف على أمر تلك القرية ويسيطر على شئونها حصن يسكنه حكام كان بعضهم يزولون أحياناً إلى القرية . وكان لهم أمثام من بين سكان القرية . وتظاهر K بأنه قد عين من قبل الحصن مشرفاً على أمور القرية . لكن القرية لم ترش أن تسلم بالوظيفة المزعومة إلا بعد أن يأتيها بإثبات من الحصن . فأتى رجال الحصن ذلك في بادئ الأمر ، ثم عادوا وأعترفوا به . فتسلم الوظيفة بعض الوقت ، لكنه سرعان ما نشأ الخلاف بينه وبين أهل القرية فعزلوه عن وظيفته وشحنوه وظيفة أخرى بدلاً منها وهي وظيفة مشرف بمدرسة . واعتقدوا إليه بأنهم ليسوا في حاجة إلى مشرف على شئون القرية .

وقبل K الوظيفة مؤقتاً من أجل وفاة أخته وربطت حياتها به . ولكنه أخذ في الوقت نفسه يتناصل من أجل وظيفته الأساسية ، تاركا سكان القرية ، ومحاولاً أن يتصل بحكام الحصن مباشرة . فالقرية بالنسبة إليه لم تكن شيئاً ، حيث إنها كانت يحكمها الحصن ، ولذلك

الصديق ، ثم عن علاقته هو نفسه به .
فالحدث بينه وبين ابنه ينطلق من الصراحة إلى سوءه الغريب لابنه عما إذا كان لديه هذا الصديق في ترسبورج ، ثم بعد ذلك ، وبعد جدال بينه وبين ابنه الذي بدأ يدافع عن موقفه إزاء اتهامات والده التي بدت له كأنها جنون ، صرح له الأب بعلاقته المتينة بهذا الصديق ، بل بإشفاقه عليه وعلى فشله . ومع أن جورج قد بدأ يدافع عن موقفه ، ومع أنه كان ينظر إلى كلمات والده في بادئ الأمر على أنها هراء يحتمه الهرم ، إلا أن الابن لم يلبث أن انتابته الحيرة ، ثم حاول أن يجمع ذاكرته ، ثم ما لبث أن ضعف وصارت للأب اليد العليا . وأما جورج الذي يعيش حياة في ظاهرها النجاح ، وإن لم تكن تحمل معنى الوجود في باطنها ، فإنه لم يلبث أن انهمز أمام دعاوى أبيه ، وأخذت ثقته تتأرجح على أساس مضطرب .

إن الصديق في القصة رمز لنفس جورج ، وصفة تلك النفس أنها بعيدة عن صاحبها ، بل هي غيب عليه ، لأنها تنتمي إليه ولو من بعيد . ولذلك فهو يحاول أن يستمر في حياته التي يبدو النجاح في ظاهرها ، مبعداً صديقه عنه ما أمكن ، لأن مجيئه يسبب له الألم . وهذا أيضاً يفسر لنا موقف الأب — الذي هو رمز للوعي المتيقظ القاسي — تجاه هذا الصديق ، أي تجاه نفس ابنه ، ثم عطفه عليه . لقد كان يراقب ابنه ويراقب نفسه المشتتة منذ سنين ، كما يعبر عن ذلك في قوله : « منذ سنين وأنا أعلم أنك ستأتى إلى بهذا السؤال ... » .

فالوقوف كله يعبر عن حياة روحية بعيدة معظمة ، تعيش في حالة غير مترابطة مع وجود ناجح حتى . فجورج يعيش في نفاق ، وشعوره بذلك ليس إلا شعوراً خافئاً يسطع عليه من خلال علاقته بصديقه ، أى من خلال علاقته بباطنه . فما إن خطا أول خطوة في سبيل الوصول إلى الحقيقة حتى تحطم . وذلك لأن وجوده يرتكز على أرض من التمسك الجوفاء . وقراره بأن يأخذ حلزله

فمن الأجدي له أن يتصل بالحصن رأساً، ضارباً بسكان القرية عرض الحائط .

ولما علم سكان الحصن بذلك ، أرسل إليه «كلاي» أحد حكام الحصن رسالة مع رسول من القرية يدعى «برناباس» وقد ترك له الخطاب حرية الاختيار بين شيئين : إما أن يختار عماداً أساسياً في القرية ويتفصع لنظمها ، وفي هذه الحالة تكون علاقته بالحصن صورية ، وإما أن يكون عاملاً صورياً بالقرية وتكون علاقته بالحصن هي كل شيء . فهو الذي يجدد له الوظيفة ليتخذ عن طريق الرسول «برناباس» . فهذا الاختيار وإن اعترف له بحريته المطلقة في رسم حياته إلا أنه ملأه شكاً وحيرة . وأمام هذا الإيجار على أن يختار أحد الطريقتين اختار الطريق الأول . وكان لا يده له أمام هذا الاختيار من أن يقلد وظيفة مشرف بالمدرسة وهي التي عينها له القرية . لكن الأيام لم تكن تزيد إلا ضيقاً بعمله ، وملأ منه . لقد كان يسكن مع أسرته في المدرسة ، لكنه كان يضطر إلى أن ينتقل بأسرته من مكان إلى آخر نظراً لضيق المدرسة واحتياجها إلى مكان لإلقاء الدرس . ثم إن فكرة أن القرية ليست إلا صورة ووسيلة للتبعية للحصن الذي يحكمها - تلك الفكرة التي سيطرت على عقله وتصوره - جعلت من المستحيل أن يقلد في جد قوانين القرية وظواهرها . ولذلك أخذ «كلاي» يقول بأن وظيفته هذه ليست إلا وظيفة مؤقتة ، وأنه لا بد أن يسمى لتغييرها عن طريق حكام الحصن إذا كان من المستحيل تغييرها عن طريق القرية . ولكن الحصن الذي وضعه أمام الاختيار ليختار بنفسه أحد الأمرين ، لم يحاول أن يجهد له وسيلة للاتصال به . وبما كان على «كلاي» إلا أن يبيّن لنفسه تلك الوسيلة «فانصل في بادئ الأمر بفتاة البار «فريدا» التي تعمل في بلاط الحصن لعلها تستطيع أن توصله إلى «كلاي» . وكان قد كسب حب الفتاة في أول زيارة لبلاط ، وقضى معها الليلة في حب مستغرق . وقد تأكد «كلاي» أنه لا بد واصل إلى «كلاي» عن طريق ذلك الحب ، ولكنه لم يلبث أن أدرك أنه قد وقع ضحية اليوم . لقد كان يظن أن كل شيء في القرية يتجه في هدفه إلى الحصن وله مخرجه إليه . ولكن «فريدا» لم تلبث أن تركت وظيفتها في الحصن وزادت معه إلى القرية لتعمل بها حتى تكون على اتصال دائم به . وعندما اعترف «كلاي» بالحقيقة ، وهي أن اندماجه مع «فريدا» لم يزد إلا ارتباكاً . أما أمه في الوصول إلى «كلاي» عن طريقها فقد تلاشى .

ولذلك قرر أن يبحث عن طريقة أخرى للوصول إليه . وقد هدته صاحبة الفندق الذي يعيش فيه في القرية إلى الطريقة الثانية . لقد حكى لها عن رغبته الصريحة في مقابلة «كلاي» لعله يستطيع عن طريق المقابلة أن يحل مشكلاته مع هذه القرية التي لا يستطيع أن يتفاهم معها . فشرحت له السيدة صعوبة الأمر لأنها هي نفسها قد جربت ذلك . لقد كانت على علاقة طيبة مع «كلاي» . فقد استدعاه إليه مرتين ولكن لم يلبث أن نسها . ولم تحاول هي أن تدم العلاقة بينهما وخاصة بعد أن فشلت في وصلها . ثم حكته له كيف أن ذلك هدد حياتها بالفشل ، لأنها أصيبت بحالة يأس شديدة بعد هذا الانقطاع .

وبعنا لأمها بالرغم من وقوفه في المشكل نفسه ، وأخبرها بأنها هي الملوثة على ذلك . لقد كانت الرحمة فوق رأسها ولكنها فشلت في أن تجدها إلى أسفل لتعيش فيها . وأخيراً نصحت به بأنه إذا كان مصمماً على الوصول إلى «كلاي» فلا بد من أن يتصل بسكرتيره القروي المدعو «موس» وهو رجل على سخافة «بروتوكوله» الخاص به والحصن يستطيع أن يوصله .

وذهب «كلاي» إليه فوجده رجلاً مصاباً بالزهو ومليئاً بالغضب ، لقد طلب منه «موس» هذا أن يعطيه نبذة عن ماضيه ، ثم أخذ يلح عليه في أسئلة أخرى . ومع كل تلك الصعوبات فقد علم «كلاي» بعد ذلك أن هذا التقرير لن يرفع إلى الحصن ، وإنما سيحتفظ به «موس» مع في القرية . ولم يطمئن «كلاي» إلى هذا السكرتير بعد تلك المقابلة ، إذ اعتبره شخصاً لا يثق به لا يمكن أن يؤدي عملاً جاداً ، فتركه رافضاً «بروتوكوله» ورافضاً شخصه معاً .

ثم وصل إلى علم «كلاي» ما حدث من «كلاي» مع «موس» وضحيره منه ، ورفضه «لبروتوكوله» . وعلم كرم هو خبير بعمله وبأهل القرية ، فعين له مساعدين في المدرسة . ولم يكن يقصد بتعيينهما مساعدته في العمل فحسب ، وإنما كانت لها مهمة ثانية هي التي عبر عنها «كلاي» في قوله لما قيل أن رجلاً : «ألم ما يجب أن تقويا به هو أن تغلبا السرور والنفال على نفسك» . لقد وصل إلى علمي أنه يأخذ كل شيء مأخذ الجد . لقد جاء إلى القرية وسرعان ما جعل منها حادثة كبيرة ، مع أن المسألة في الحقيقة لا تستحق ذلك

وبعد المساعدة في العمل مع «كلاي» ولكنه ما لبث أن ضهر من تملهاها ومن أعمالها الهائلة غير المجدية . وسرعان ما حدث التوتر من الطرفين . وما زاد هذا التوتر حدة ، أنها أخذت يعاكسان «فريدا» التي كانت لا تزال على علاقة به . وفي لحظة من لحظات عجزه المتعب رفض «كلاي» الرسولين ورفض معها «فريدا» .

وبعد ذلك صم «كلاي» على أن يتخذ طريقه وحيداً إلى الحصن ، بعد أن باتت تجاهبه السابقة بالفشل . ثم إن إحسانه بكآبة القرية كان يزداد يوماً بعد يوم . فشتاؤها الطويل ، وكآبة أهلها ، صورا له القرية خيالاً لا حقيقة . وكان من وراء تفاحة الوسائل التي يمكن أن تصل به إلى الحصن . ومن تلك الصورة الخيالية التي بدت عليها القرية ، أن أخذ عزم «كلاي» يقوى للاتجاه نحو الحصن .

ولم يكن «كلاي» الوحيد في القرية الذي يعاني تلك الظروف ، ولكن كانت أسرة برناباس كذلك ظروفها مثل ظروفه ، وإن اتخذت شكلاً آخر . فقد كانت تلك الأسرة تعيش في هدوء ، ثم حدث أن كان هناك حقل في القرية حضره رجال الحصن ، وبهم رجل يدعى «سورتيئي» وقد حضرت الأسرة هذا الحقل مع ابنة ثم تدعى «أماليا» ووقع سورتيئي في حب أماليا وتحدث معها كثيراً في الحقل . وفي الصباح الباكر أرسل إليها رسولا يستدعيها إليه ، ولكنها أخذت الخطاب من الرسول ومزقته ونهرت الرسول . ومنذ ذلك الوقت رسو الحقل يخالف الأسرة ، وكان من نتيجة هذا الحادث أن اتسمت هوة الخلاف بين القرية والحصن

ذلك ما يشير إلى فكرة القصة ، وهي الفكرة الجديدة فيها أيضاً . وهي محاولة الهروب من حياة تتركز على غير أساس . لقد كان البطل K تنقصه أية خبرة عن القرية وأحوالها وكيفية الاندماج مع أهلها ، ولذلك فقد حاول أن يهرب منها محاولاً أن يجد لنفسه منفذاً آخر عن طريق آخر ، أى عن طريق الوصول إلى الحصن . وبالرغم من أن K كان يبلغ الثلاثين من عمره ، إلا أن الصحوة من حياة الطفولة كثيراً ما تكون في متأخر العمر لا مقبلة.

وإذا كان بطل قصة «الحكم» قد استسلم سريعاً للقتل حينما التبس عليه الأمر بشأن حقيقة موقفه في الحياة ، فلماذا نجد بطل قصة «الحصن» لا يستسلم حتى المات . فلقد ظل في صراع ، رغباً في الوصول إلى الحصن ، حتى جاءه جواب سؤاله في نهاية حياته . وبالرغم من أن علاقة الحصن بالقرية كانت واضحة ، وكانت تتمثل عن طريق وجود أمناء للحصن في القرية ، وعن طريق الرسول ، ثم عن طريق حضور بعض حكام الحصن أحياناً حفلات القرية وغير ذلك ، فإن اتصال K بالحصن لم يكن من السهولة تمكن ، لقد كان حائراً في فهم الحياة الأبدية حيرته في فهم حياته الزمنية ، لكنه حينما فشل الاندماج في حياته الزمنية حاول أن يصل إلى حالة تتفق مع الحياة الأخرى ، لكنها هي الأخرى مليئة بالغموض واللبس . وظهر أول ما ظهر له من لبس عندما وصله الرسول من الحصن يحمل إليه ذلك الاختيار الذي يبعث على الحيرة . لقد وضعته الرسالة أمام أحد احتمالين : إما اختيار وظيفة ثابتة في القرية وعن طريق القرية ، والاحتفاظ بعلامة تكاد تكون واضحة بالحصن ، أو العكس ، أى اتصال وثيق بالحصن وصوري بالقرية . واختار K الطريق الأول أي الطريق الذي تتحدد فيه شخصية الرجل التي توكدها تصرفاته في الحياة ، وأما علاقته بالحياة الأبدية فهي وإن كانت غير محددة ، إلا أنها موجودة في ذات نفسه

إلى درجة أنها ابتليت كل ثقة في استعادة تلك العلاقة . ولكن الأسرة مع كل ذلك ، لم تباين من استعادة ثقها ، فكانت تحاول أن تتصل مرة ثانية بالحصن . وبينما كان K ينتظر مقابلة «كلاسي» كذلك كانت أسرة «برنباس» تحاول أن تتصل برجال الحصن ، وظل K ينتظر وظل برنباس ينتظر ... وكان الوقت يمضي سريعاً دون جدوى .. كان K يريد أن يسأل «كلاسي» عن السبب في عدم استعادته لوظيفته الأصلية وهي الإشراف على القرية ، وكان «برنباس» يريد أن يعتذر عن تصرف طائش صدر من أيده .

ولكن متى استقبل K الجواب عن سؤاله ؟ لقد استقبله من الحصن وهو على فراش الموت ، أما قبل ذلك فلم يكن الحصن يجده من التفجع بحيث يستقبل نتيجة سؤاله . لقد جاءه الجواب قائلاً : « إن حرك القانوني أن تعيش في القرية لم يكن يرتكز على أسس سليمة » .

هنا هو ملخص القصة : وطبيعي أن القصة عجمها الذي يبلغ خمسمائة صفحة تتضمن خلال ألفاظها وتعبيراتها كل أفكار الكاتب الفيلسوف . ولكننا رسمنا هيكلًا لحوادثها ولشخصياتها ، رغبة في توضيح رموزها . ثم توضيح فكرة الكاتب الأخيرة التي توصل إليها في حياته قبل أن يخطفه الموت .

ومعرفتنا لما يرمز إليه الحصن ، ولما يرمز إليه القرية ، ثم للموقف الذي وقفه K من القرية ومن الحصن ، ومن جهة أخرى موقف كل من الحصن والقرية منه ، ثم معرفتنا بعد ذلك لما يرمز إليه مضمون كل من الرسالتين اللتين وصلنا إلى K ، ونقصد بذلك الرسالة التي وصلت إليه عن طريق برنباس ، والرسالة الأخرى عن طريق المساعدين اللذين عيّنهما الحصن لمساعدة K في عمله ، هو كل شيء في القصة .

فالقرية بالنسبة للبطل ترمز للحياة الواقعية المحدودة التي يعيش فيها الإنسان بطريقة أو بأخرى . أما الحصن فهو في أعظم مغزى له رمز للحكمة الإلهية التي تقود العالم . وعلى ذلك فحياة K إنما هي موقف إنسان بين الحياة الواقعية الزمنية المحدودة ، وبين الحياة الأبدية غير المحدودة .

ولقد كان K - كما تصوره لنا القصة - في حالة بُعد دائم عن القرية ، واقترب دائم من الحصن ، وفي

طريق «مومس» قبل K تلك الفكرة ، ومعنى قبوله للفكرة اقتناعه بالوسيلة . ولكن إذا مومس هذا شخص مليء بالغموض ومصاب بالزهو . ثم إنه لا يرفع التقارير إلى الحصن . إنه بشخصيته تلك يرمز إلى الحيرة التي يقابلها الإنسان في التفكير في مثل هذه الأمور ، وعدم توصيل مومس للتقارير بشر إلى كيف أن الحيرة لا توصل الإنسان إلى حل . ثم إن مومس طلب منه أن يعطيه نبذة عن ماضيه ، وفي ذلك ما يشير إلى أن الماضي كان يلح على K لعله يعيش حياته في صورة متصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل . ولكن K كان ينظر أمامه فقط ، مما جعله يعيش في شبه انقطاع عما حوله في الحاضر وعما وراءه في الماضي . وقد عبر هو عن إحساسه بذلك حينما كان يسأل نفسه ... « هل المستقبل سوى شيء يتجلى » Ist der Zukunft nur gewärtig?

وفي تلك الحيرة حاول K أن يدفع نفسه من غير المؤكد إلى المؤكد ، فرفض «مومس» واستأنف سيره بدون مساعدة . ثم ما لبث أن انبعث حيرته مرة أخرى ، حينما أرسل إليه الحصن من يساعده في عمله . ولم تكن مهمة المساعدين المساعدة في العمل بقدر ما كانت التخفيف من حدة كآبته .

« أهم ما يجب أن نقويا به هو أن نهلبا المرح والتفاؤل إلى نفسه .. لقد أخبرت بأنه يأخذ كل شيء مأخذ الجد ... لقد جاء إلى القرية وسرعان ما جعل منها حادثة كبيرة ، مع أن المسألة في الحقيقة لا تستحق كل ذلك » . ومعنى ذلك أن المرح والاستهانة بالأمور قد أصبحا مطلوبين وموصى بهما من قبل الحصن ، ومعناه أيضاً أنهما شريكان هامتان للنظرة الجسدية ، للتفكير في علاقة الإنسان بالوجود اللانهائي . فالمرح والاستهانة بالأمور يخففان من عبء النظرة الجدية التي تجعل الإنسان يحس بما عليه كأنه عبء ثقيل على كتفه . ولقد كان شخصية جادة لا تعرف المزح ، ولذلك لم يكن يقبل الشكل المداعب لأهداف الحياة . إنه كان يريد أن يصل تَوْاً وبغير توان إلى شيء واحد فقط ... إلى

ولو بشكل صوري . لقد فضل ذلك الاختيار على اختيار بعده إعداداً روحياً لمواجهة القوى غير الطبيعية وإن كان سيعرضه للإحساس بالفراغ واليأس .

ولكن بالرغم من أن K قد اختار ذلك بمحض حيرته إلا أنه لم يستطع أن يبقى على قراره . وهنا تتساءل : لماذا لم يستطع K أن يبقى على اختياره ، وأن يبدأ حياته في القرية محاولاً أن يندمج مع أهلها ، يتفهمهم ويبدل جهده حتى يفهموه ، فيحل بذلك مشكلاته معهم ، ويعيش كفرد منهم ؟ والجواب عن ذلك هو أن K قد وضع أمامه هدفاً واحداً صرفه عن كل ما دونه من العوامل الأخرى التي تكيف حياته . وتركيز كل فكرة في هذا الهدف جعل كل ما دون ذلك يبدو كالتخيل في نظره . ومن هنا كانت الحياة في القرية ، والقرية بما فيها ، تبدو شيعاً وهماً من الأوهام . ولذلك فقد عاش غريباً في القرية ، وهو ما يعبر عن غربته في الحياة . كانت الحياة تبدو أمامه لاروح فيها ولا قيمة لها ، ولذلك خشي أن يغمس فيها . وفي الوقت نفسه دعاه القلب بالإحساس بأنه مندوع في الحياة إلى البحث عن الهدف الروحي وراءها . ولكنه حتى في سعيه للوصول إلى ذلك الهدف كان مليئاً بالشكوك والأوهام . لأنه لكي يصل الإنسان إلى حالة الثبات لابد أن يكون مركزاً على أساس سليم في حياته الحقيقية .

ثم كان هذا التوتر بين الصفاء الداخلي وبين الحقيقة الخارجية المشكوك في أمرها ، وهو الذي مهد لذلك الجدل بين K وبين صاحبة القندق . لقد اشتكت له صاحبة القندق من انقطاع كل صلة بينها وبين «كلامي» الذي يمثل الحصن . ولكن K لامها لأنها كانت السبب في حدوث هذا الانقطاع . وقال لها إن السعادة كانت فوق رأسها ولكنها رفضتها ، وكأنما يعارض K عن طريق هذا اللوم تلك الهوة السحيقة بين النهائي والانهائي . ولما أوضحت السيدة له طريقة الوصول إلى «كلامي» عن

إذا به يجد نفسه في النهاية أمام مثالية توصل إليها نتيجة هذا التفكير . ولكن تلك المثالية تبقى دائماً في حالة محسوسة غير مؤكدة . ومع ذلك فإن الحياة الفردية تحيى أهمية كبيرة من خلال علاقتها بالحياة غير المحدودة ، لأن تلك الأخيرة تفرض واجباً من الصراع اللانهائي في كل لحظة من لحظات الحياة الزمنية .

على أساس هذا الغموض ترتكز حياة الإنسان ؛ فهو يظل في نضال مع حياته ومع الوجود ، مندفعاً نحوها بعاطفة وضحية معاً . فالعاطفة تتولد في أثناء نضاله اللانهائي ، والسخرية تذبح حيناً يجد نفسه في هذا النضال أمام تناقض نفسه .

إن الإنسان لا مفر له من أن يحيا بين وجود محسوس وآخر غير محسوس . أما الوجود المحسوس فلا بد أن يكون مؤمناً بحقيقته وعلى وعى تام به ، وأما الوجود غير المحسوس فهو مدفوع إليه شاء أم لم يشأ . ونتيجة هذا الاندفاع تقوم مثله وتتوحد عاطفته . أما K فقد فشل في الوصول إلى هذا التوحد . ومن هنا كان فشله في الوصول للتفاهم مع القرية ومع الحصن على السواء . لقد كان يتوق إلى الوصول بروحه إلى نهاية محدودة ، وهو ما ترمز إليه القصة بأمله في الوصول بفريدا إلى « كلامي » ، ولكن « فريدا » لم تلبث أن هربت من « كلامي » إليه فيئس . ومعنى يأسه فشله في التعرف على هذين المجالين ، مجال نفسه ومجال الحياة اللانهائية ، اللذين لا يمكن المطابقة بينهما .

• • •

وبهذه الفلسفة ختم « فرانز كافكا » آخر قصصه . ثم اختطفه الموت وهو دون الأربعين من عمره . ترى إلى أي الأفكار التي تحتاج إليها حياتنا الموهلة في ميثافيزيقيتها واصطلاحاتها كان هذا الفنان الفيلسوف سيصل لو أن العمر أمهله ؟!

الحصن . حتى حبه « لفريدا » قد جعله وسيلة للوصول إلى الحصن .

ولما لم يقبل K المداعبة من قبل الرسولين ، فقد طردهما واستمر في كفاحه مرة أخرى .

وظل ينتظر ... ومعنى انتظاره استمرار الوقت وسريان الزمن . أما هو فقد كان في شبه دوامة ممثلاً قصة العجز بين الحياة والزمن ، بين الإيمان باللانهائي والوعي بتفاهته . لقد كان يمثل فافوست في لحظة من اللحظات حياته حيناً سأل نفسه مستغيثاً : « لو أنني مرة أكون ملكاً لنفى ! Wenn ich einmal mir besitze » .

وأخيراً استقبل K نتيجة سؤاله في لحظاته الأخيرة .. ولم تكن السخرية خافية حتى في طريقة استقباله للجواب . لقد تجمع حوله سكان القرية جميعهم وهو يستقبل الحكم : « إن سنك القانوني في أن تعيش في القرية لم يكن بالحق المبتكر على أسس قوية » . لقد تجمع حوله سكان القرية لكي يذكروه بأن حياته وإن كانت غريبة ، إلا أنه الآن يموت بوصفه فرداً في المجموعة .

إن فلسفة الحياة في قصة « الحصن » توصلها فيلسوف الفيلسوف الدانماركي « كيركجورد » الذي قرأ له الكاتب كتبه واستوعب فلسفته . ونظرية الفيلسوف التي تأثر بها الكاتب في قصته تنلخص في أن الفرد يعيش في صراع دائم بين الحياة الزمنية والأبدية ، فإذا استغرق الإنسان بتفكيره في الحياة الأبدية ، فإنه يعيش حينئذ في خيال يرتفع على حقيقة وجوده ، وحينئذ يفقد كل صلته بالحياة الزمنية — أي بحياته اليومية التي يجب أن يكون عادلاً منصفاً لها بوصفه رجلاً يعمل فيها . ومعنى أن يكون عادلاً هنا هو أن يبقى دائماً على وعى بوجوده الحقيقي المحدود ، وفي أثناء إحساسه بذلك الوعي ، سيجد نفسه مركزاً تفكيره على حادثة ما محاولاً أن يستخرج الخير من الشر أو الشر من الخير . ثم

رُوبرت بيرنز بعد ما بنى تبحر

بنام راسيد ريكين



روبرت بيرنز

أوروي الصبغة من حيث أصوله واتجاهاته . غير أن هناك عدة عوامل قد اجتمعت للهبوط بمستوى اللغة الأدبية الأسكتلندية حتى أصبحت مجموعة من اللهجات الإقليمية ، كما ساهمت في إدخال اللغة الإنجليزية المعروفة في الجنوب بحيث أصبحت اللغة التي يستخدمها معظم المثقفين من الأسكتلنديين .

ولقد ساهمت حركة الإصلاح في أسكتلندا على فصح العرسي الوثيقة التي كانت تربط أسكتلندا بفرنسا منذ أمد بعيد ، وفي التقريب بينها وبين إنجلترا التي تدن بالمدب البروتستنتي ، والتي كانت أثناء العصور الوسطى العدو التقليدي للبلاد . وفي عام ١٦٠٣ تولى الملك

منذ مائتي عام مضت وفي الخامس والعشرين من يناير سنة ١٧٥٩ وُلد روبرت بيرنز في قرية من قرى الجزء الجنوبي الغربي من اسكتلندا ، في كوخ من اللّين كان أبوه قد بناه بيديه . أما أبوه الذي كان فلاحاً مستأجراً ، وكان في صراع دائم مع عوامل الطبيعة غير المواتية في فترة من أشد الفترات حلكة في تاريخ الزراعة بأسكتلندا ، فقد مات سنة ١٧٨٤ ، محطماً مقلساً ، ولكنه استطاع أن يوفر لولده قسطاً من التعليم أباح له الإلمام بالمؤلفات القديمة من الأدب الإنجليزي في الفترة التي تمتد بين شكسبير وجراي ، والإحاطة بقليل من العلوم من مبادئ التاريخ والجغرافيا وغيرهما من العلوم التي يمكن أن نطلق عليها اليوم اسم العلوم الشعبية ، بل إن روبرت الشاب قد تعلم أيضاً قراءة اللغة الفرنسية ، وألم إلمامة طفيفة باللغة اللاتينية .

وعلى ذلك فلم يكن روبرت بيرنز - ذلك الفلاح الأعمى كما كان يصوره لنا بعض الكتاب ، وكما كان يحلو له في بعض الأحيان أن يظهر في ثيابه - متأثراً في ذلك بنظريات الفطرة ، في طبيعة الشعر وأصله التي كانت سائدة بين نقاد إدنبره في ذلك العصر . غير أن الإحاطة بشكسبير وملتون وبوب وتومسون وجراي وغيرهم من الكتاب الإنجليزي لم تكن بالنسبة لبيرنز إلا إحاطة بثقافة غربية تختلف عن ثقافة وطنه ، فقد أنتجت أسكتلندا في العصور الوسطى - حين كانت دولة مستقلة لها ثقافتها الأدبية النامية - أدباً له طابعه الأسكتلندي المميز سواء من ناحية اللغة أو طريقة الأداء وإن كان

أما عن روبرت فرجسون الذى توفى عام ١٧٧٤ ،
عن الرابعة والعشرين من عمره فقد كان شاعراً رقيقاً
قام بمحاولة مليئة بالأمل ، فى سبيل استعادة مكانة اللغة
الأسكتلندية الأولى لتصبح لغة أدبية كاملة . ولكن
حياته القصيرة لم تنح له أن يتم ما بدأ .

وفى هذه الأثناء كان الناشرون ومصنفو المختارات
الشعرية يسعون إلى إحياء الشعر الأسكتلندى القديم
— وهو الشعر الذى كتب فى الفترة التى كانت للغة
الأسكتلندية تملك مقومات اللغة الأدبية الكاملة —
وعلى الرغم من أنه لم ينشر سوى جانب ضئيل من هذه
المؤلفات القديمة ، فقد كان ما نشر فعلاً كفيلاً بأن
يستريح أنظار الأسكتلنديين إلى ما كان عليه الأدب
الأسكتلندى من قوة ، وما يمكن أن يتحقق له من مجد .
ومن جهة أخرى كان هناك التراث الشعبى من
الأشعار الأسكتلندية ، وإن كان هذا قد صادف

كثيراً من العقبات منذ أن قامت حركة الإصلاح فى
أسكتلندا ، وأدت إلى اختفاء كثير من الأغاني الشعبية
الأسكتلندية . وبقيت هذه حتى عهد بيرنز ثقافة تروى
شفاهاً ، مهلهلة غير متكاملة وإن كانت عميقة الجذور
صادقة التعبير . كان هذا التراث يتألف من أغاني
وحكايات تنقلها الأجيال جيلاً بعد جيل فى صورة
مبتورة مشوّهة فى معظم الأحيان . وكان الناشرون قد
شرعوا على أيام بيرنز فى جمع هذه الأغاني والحكايات
وطبعها . ولم يكن برنامج بيرنز الدراسى الرسمى يغفل
هذا التراث ، كما لم يغفل أيضاً بأى من الشعارين رامساي
أو فرجسون . بيد أن هذا التراث كان فى متناول يد
الشاعر الشاب ، وهو يحدثنا بنفسه عن مدى أثر
الأساطير الخارقة للطبيعة — التى كانت تروىها خادما عجوز
جاهلة تؤمن بالخرافات وتعمل لدى والدته — على خياله ،
وكيف أن اكتشافه قصائد فرجسون كان حافزاً له على
الإقبال على تقليده ومحاكاته .

وعلى ذلك فقد كانت المصادر التى استقى منها

جيمس السادس ملك أسكتلندا عرش إنجلترا وصاحب
معه شعراء بلاطه ، وبذلك حرم أسكتلندا من رعاية
البلاط للأدب والموسيقى . وما إن حل عام ١٧٠٧ الذى
أبطل عمل البرلمان الأسكتلندى ، حتى كانت الثقافة
الأسكتلندية قد اختلت وشاع فيها الاضطراب . فقد
عند معظم الكتاب الأسكتلنديين الكبار فى القرن الثامن
عشر مثل دافيد هيوم وآدم سميث ووليم روبرتسون
وكثير غيرهم ، إلى الكتابة باللغة الإنجليزية بالرغم من
أنهم كانوا يتكلمون الأسكتلندية . وكان أغلب من
واصلوا الكتابة باللغة الأسكتلندية من كتاب الفكاهة
المحليين أو من طلبة العلم الذين يميلون إلى القديم ، والذين
كانوا يتناولون موضوعات تدور حول حياة الرعاة الساذجة
أو الحياة بين الطبقات الدنيا فى المدينة . ولم تكن لغتهم
لغة أدبية صميمة ، بل كانت لغة محكية لا تقدر إلا
على التعبير المحدود فحسب .

هذا على حين أن اللغة الإنجليزية المروفة التى كان
يتعلمها الأسكتلنديون المثقفون فى المدارس كانت تعتبر
— حتى فى نظر من يكتبون بها — لغة أجنبية ، لقد
كانت اللغة الإنجليزية بالنسبة للأسكتلنديين أشبه باللغة
اللاتينية بالنسبة للكتاب الأوروبيين فى العصور
الوسطى ، إذ كانت وسيلة للاتصال بأكبر عدد من
القراء المثقفين دون أن تكون قادرة — إلا فى حالات
نادرة — على الإفصاح عن الأفكار والأحاسيس فى
تعبير شاعرى كامل ، يكشف عن أخيلة الإنسان
وتحليجات نفسه .

كان هناك من شعراء القرن الثامن عشر من حاول
قبل بيرنز أن يحى اللغة الأسكتلندية ويجعل منها لغة
شعر . كان آلان رامساي فى أوائل ذلك القرن أحد
الرواد الأوائل فى هذا الميدان ، غير أن نطاق عمله
كان محدوداً ، كما أن ميوله لم تكن واضحة . وقد قصر
نشاطه على تصوير حياة الطبقات الدنيا أو المناظر
الرعية .

في عصره ، وقد شعر منذ كان حداثاً صغيراً بشارك أبناء ملاك الأراضي في لوهج ، بالألم والمرارة حينما يجد الصغار يشبون وينجح كل منهم إلى دائرة بعينها ، ويكون لزاماً عليه أن ينحني ، تحية لأناس لا يتميزون عليه بفضل إلا في كونهم قد قدر لهم أن يصبحوا ملاكاً للأراضي . ولم يكن بيرنز بالرجل الذي يطبق بلاهة البلهاء ، مهما كانت مرتبتهم أو مهنتهم . ولذلك فإن تصويره لنفسه في بعض الأحيان بأنه فلاح كادح من إدنبرة ، لم يكن مجرد شعور منه بالضعف ، بل كان القصد منه تأكيد أصالة عبقرية الشعرية وإبداعه في النظم .

وقد كان يؤمن أيضاً بأن العلوم التي تدرس في المعاهد ليست ضماناً للعبقرية ، فقد قال :

« قد يمشخ نقادك بأنوفهم ، ويقولون :

كيف يتسنى لك أن تجرؤ على نظم أغنية ؟

وأنت لا تستطيع التفوق بين الشعر والنثر ؟

ولكنني استسحقكم أيها الخصوم المتقفون وأقول لكم :

إنكم على خطأ .

ما قيمة الترهات التي تتلقونها في مدارسكم وتلك

الأسماء اللاتينية التي تطلقونها على الأقلام والمقاعد ؟

وإذا كانت الطبيعة الصادقة قد خلقتكم بلهاء

فما جدوى علمكم بالنحو والصرف ؟ » .

وفي مثل هذه الأبيات تجد نزعة بيرنز الديمقراطية

القطرية أصدق تعبير عن نفسها ، فلا الجاه ، ولا السلطان ،

ولا العلم ، يمكن أن يخلع على الأحق ثوباً آخر غير

ثوبه الحقيقي . وإن السخرية التي تبدو في هذه التكرة

الديمقراطية الصريحة لتجعلها أوقع من الشعر ، ومن القصائد

البلاغية التي نظمها بيرنز .

واقعية بيرنز

لقد كان أول من استمع إلى بيرنز أصدقاؤه ومعارفه

بيرنز أشعاره تتمثل في الأغنيات الشعبية التي تتناولها ألسنة الناس ، وفي ما كان في تناول يده من أشعار أسكتلندية قديمة من تلك التي تضمّنّها المجموعات الشعرية التي نشرت في عصره ، وفي عدد من مختارات الأغاني والألحان . وقد صقلت هذه جميعاً عبقرية التي اكتسبها إلى حد ما من دراسته للشعر الإنجليزي في القرنين السابع عشر والثامن عشر . ثم إنه قرأ الكثير من الأدب العاطفي الشائع في عصره ، وكان يعتبر رواية هنري ماكنزي البالغة العاطفية ، والتي تعرف باسم « الرجل ذو الإحساس » في المرتبة الثانية بعد الإنجيل ، وكثيراً ما كان ينظم بدوره قصائد عاطفية بلاغية باللغة الإنجليزية المعروفة مخاطب فيها قراءه المترفين في إدنبرة . وكان أعظم ما يقدره نقاد إدنبرة وأساتذتها في بيرنز هو ذلك الجانب العاطفي البلاغي فيه وقد اتّبعوه لهذا الاسم باسم « الفلاح ربيب السماء » ودلّلوا بذلك على صحة نظرياتهم في الإنسان الطبيعي والطبيعة البدائية للشعر . وكان هذا الجانب هو ما كان يقدره فيه قراءه الإنجليزية .

أما اليوم فإن خطافية بيرنز وعاطفيته لم تعد تستحوذ على إعجابنا ، بل إن الجدير بالإعجاب حقاً هو قدرة هذا الشاعر على إحياء الجانب الشعري من التراث الأدبي الأسكتلندي فترة من الزمن دون عون خارجي ، بحيث صور المفارقات والتقلبات العاطفية التي تعترض حياة الإنسان اليومية في براعة فائقة . وقد اشتغل بيرنز بالفلاحة طيلة حياته فيما عدا السنوات القليلة الأخيرة حين عمل موظفاً بالضرائب في دمفريز . وكثيراً ما أثار بيرنز عند زيارته إدنبرة عقب النجاح الذي ظفر به ديوانه الأول - الذي نشر عام ١٧٨٦ - نفور الآخرين من جراء إعراضه عن محاولات بعض السيدات والسادة من طبقة النبلاء وضعه تحت رعايتهم .

وكان منذ السنوات الأولى من حياته يستنكر الفوارق بين الطبقات التي كانت موجودة في أسكتلندة

المشاعر والخيالات بل يريد بها أن تكون إطارات ثابتة محدودة لتصور فيها الانفعالات الإنسانية وأحاسيس النفس البشرية .

وهناك فضلاً عن الأغاني ثلاثة ضروب أخرى من الشعر صادف بيرز في نظمها نجاحاً مرموقاً . أول ضرب منها هو تلك المقطوعات الشعرية الساحرة التي تنزع ثوب الرياء عن الحقائق الإنسانية في فكاهة لاذعة بارعة . فهناك « السوق المقدسة » التي تصور واحداً من الطقوس الكنسية العظيمة التي تقام في العراء والتي كانت شائعة في أسكتلندة آن ذاك ، وقد استخدم بيرز فيها وزنًا اسكتلندياً قديماً ، واستقفاها من التراث الاسكتلندي القديم الذي عُرِفَ بتمجيده للاحتفالات الشعبية . غير أن أشعار بيرز هذه لا تقتصر على وضوح الألوان أو دقة التفاصيل ، فإن بيرز يكشف لنا بالتجائه إلى الأساليب المتلوية في التعبير ، واستخدامه الأوصاف الإيحائية والذبيية في غموض متعمد ، عما كان يذهب إليه من أن مطالب الجسد تجرد لنفسها مخرباً وسط الطقوس الروحية ذاتها .

وهو إذ يصور في لمسات ساحرة بارعة عادات الوعظ الشعبيين حين ذاك ، ونقاط الضعف في شخصياتهم لا يعرض صورة قوية لجانب الحياة في أسكتلندة في القرن الثامن عشر فحسب ، بل يعقب تعقياً صحيحاً خالداً على الصلة بين الادعاءات الأدبية الخلقية والحقيقة المادية في كل عصر . ومن الأمثلة الصادرة على ذلك ، وإن كانت لا تعرض سوى صورة محدودة ، قصيدة « حديث مع قملة » . وفي هذه القصيدة يكشف الشاعر في خيرية فكاهة عن الرياء الذي تحوط به نفسها فتاة ريفية تقف في الكنيسة وما تضيفه على نفسها من مظاهر كاذبة متباهية متفاخرة بقبيلتها الجديدة ، في الوقت الذي كان الشاعر يجلس فيه خائفاً وهو يرقب قملة

في مسقط رأسه في أسكتلندة ، حيث انتشرت أغانيه وقصائده الأولى بطريق الكتابة الخطية أو التلاوة والحفظ ، وحيث أكسبته تعليقاته على الأحداث المحلية الجارية شهرة عظيمة . ولم تجنح هذه الفئة من المستمعين إلى إغراء بيرز بأن يلعب دور الفلاح المثالي ، بل إنها على العكس من ذلك قد حشته على أن يكون واقعياً قدماء على الأرض ، وبصره تمتد إلى الأمام . فلم يكن بيرز في أروع قصائده وأصدقها تعبيراً عن نفسه « رومانتيكياً » بالمعنى المعروف لهذه اللفظة التي ساء استعمالها . فهو لا يكتب قط عن البحر أو عن الجبال ، ولو أنه ما من شاعر أسكتلندي إلا وصف البحر والجبال . فقد كان يميل إلى أن يكون نطاق الصورة التي يعرضها محدوداً ، وأن تتسم بالدقة والصدق ، وأن ترتبط بتتابع الفصول ويعمل الرجال والنساء وطوهم في مكان بعينه . ومن اليسير تبين المواضيع التي تقف فيها الفتيات اللاتي ينشدن ، فهم إما في غابة أو إلى جانب قناة مائية أو في واد .

والحقيقة أن معظم أشعاره تشير إلى الأماكن في دقة بالغة ، مما يدل على ميل الشاعر الشديد إلى تحديد أماكن الناس والأحداث ، فهو يقول مثلاً : الفتاة الجميلة من « إنغرس » .

أو يقول : كانت هنالك زوج تعيش في « كوكين » . أو « على شواطئ كسنوك » تقطن فتاة . والأمثلة كثيرة لا تقع تحت حصر .

وكان بيرز يقصد من رحلاته في أنحاء أسكتلندة دراسة تضاريس بلاده والأغنيات الشعبية لكل جزء منها ، حتى يحق له أن يمجّد صورة أسكتلندة في شعره . وتعد أغاني بيرز في مجموعها بمثابة ترانيم لتجديد الأسماء والأماكن الأسكتلندية ، لا يقصد منها إثارة

يُخَصُّه ويخص المرسل إليه ، ثم يختم خطابه في يسر وبراعة .

وتلتقى في الخطابات الشعرية الألفاظ العامية والفصحى ، وتتضمن هذه الخطابات نخبة من أرق ما نظمه بيرز ، وتبدو البراعة في الفقرات التي تسهل بها هذه الخطابات ، إذ يظهر فيها شعور بالمكانية وشعور بأهمية فصول السنة بالنسبة للفلاح :

بينما تصيح الأبقار الحديثة الولادة عند المرباط
وتتصب الخول عرقاً وهي تجرُ الحارث
اخترت هذه الساعة من الليل
لأعرب عن امتناني لـ « لبرايك »
الطيب القلب لخطابه الرقيق .

ولم يكتب بيرز سوى قصيدة قصصية واحدة وهي قصيدة « تام أو شاتير » وهي ذائعة في إيرشاير ، غير أن القصيدة تدل دلالة واضحة على قدرته في نظم الشعر القصصي . وتحدثنا هذه القصيدة عن فلاح نصف ثميل يعود في أمسية عاصفة على ظهر فرسه ، تتبعه الساحرات مخلفاً وراءه الفندق الذي كان يشرب فيه . وقد صاغها بيرز في أبيات ثمانية مختلفة الأوزان وإن كانت تزخر بالجمال والروعة . وقد أبدع الشاعر في تصوير الفارق بين الجلبة والضجة داخل الحانة وصرير العاصفة في خارجها ، كما أبدع أيضاً في تصوير مخاوف الفلاح المتزايدة التي ساروته بمجرد أن غادر الحانة عائداً إلى بيته .

وليست هذه مجرد قصيدة منفاومة لقصة شعبية قديمة ، بل إنها حكمٌ ساخر عظيم على ضروب خداع النفس والهالك على المذلات . وقد أبدع بيرز في سرده القصة مستخدماً الألفاظ الأسكتلندية في مهارة فائقة مع إيراد فقرات باللغة الإنجليزية بين الحين والآخر

تزحف على الجانب الخلفي من قبعتها . وعندما ينتهي الشاعر إلى مناداتها باسمها يكون قد حطم ادعائها الساذجة فتعود بهذا إلى وضعها الإنساني المعروف .

السخرية الاجتماعية

ومن القصائد الساخرة المبررة قصيدة : « صلاة ويلي الصالح » . وفي هذه القصيدة الرائعة يهاجم الشاعر في صورة المنولوج الدرامي عقيدة الكلفنيين التي تزعم بأن الخلاص لا يأتي عن طريق الأعمال الصالحة بل يتم على أساس من اختيار سابق ، فقد أوضح عواقب ذلك بالنسبة للمخلوق الإنساني ، فإن « ويلي » الصالح عندما خاطب الله مستخدماً لغة العبادة لدى الكلفنيين يجلب العار على نفسه دون أن يدري ، فهو يعتقد بأن صلاته هذه صلاة خشوع مع أنها في الحقيقة صورة من أبشع صور النفاق .

وثمة قصيدة أخرى أقل صراحة من هذه وهي قصيدة « الكليان » حيث تدور فيها المحاوراة الممتعة بين كلب صاحبه غني و كلب صاحبه فقير ، تظهر فيها بعض عبارات السخرية الاجتماعية دون الابتعاد عن روح الفكاهة التي استهل بها القصيدة . ويستقى بيرز مادته في هذه القصيدة كما هو الحال في كثير غيرها - من التراث الأدبي الأسكتلندي القديم .

وثمة جانب آخر من التراث الأدبي الأسكتلندي عاد إلى الحياة على يد بيرز وهو الخطاب الشعري ، وقد أظهر بيرز فيه براعة فائقة .

وهو يبدأ هذه القصائد عادة برسم صورة لنفسه وهو يكتب ، ويحدد المكان والزمان ثم ينتقل من الحديث عن موقفه هذا إلى أحكام عامة حول مشروعاته وأحواله ونظرتة إلى الحياة ، ثم يحصر موضوعه من جديد فيها

الأصيل . وأى بيرنز أن يجنى من وراء عمله كسباً مادياً ، فقد أصرَّ على أن الجهد الذى يبذله إنما يبذله من أجل أسكتلندية ، ولم يدع لنفسه قط فضل نظم أغنية هى فى الواقع من نتاج قريحته فى أغلها ، فهو على سبيل المثال لم يدع لنفسه فضل نظم قصيدة Auld lang Syne على الرغم من أنه ليس ثمة شك فى أنه هو ناظمها باستثناء ما تردده الجوقة والأبيات الأولى فيها ، وقد أصرَّ على القول بأنها قصيدة قديمة من القصائد التى عثر عليها .

واكتشف بيرنز أيضاً كثيراً من الألحان ، واستعان فى ذلك بأحد العازفين من إذنبره لينقل هذه الألحان من أفواه الشعب . ومن بين ما اكتشفه بيرنز وسجله تلك الأغنية الشعبية التى تُعدُّ من أجمل الأغنيات الاسكتلندية والتى تعرف باسم Ca the Yowes to the Knowes . وقد نظم بيرنز لهذه الأغنية مقطوعتين من الشعر ، وتطبيق المقطوعة الثانية منها التى تصف مشهداً ليلياً يتناجى فى هدأته المحبَّان على موسيقاه فى انساق وانسجام .

والسبب فى خلود أغنيات بيرنز ، هو أنها تصور لحظات عميقة من حياة الإنسان فى صدق وإحساس وعاطفة . وإن مزاج الرقة والكبرياء الذى يظهر فى قصيدة « حى أشبه بزمرة حمراء قانية » ليعرب إعراباً صادقاً سامياً عن موقف الرجل من الحب ؛ ذلك لأن أهم ما فى نظر بيرنز هو حقيقة الموقف الذى نراه ، لا الحقيقة العليا السامية التى تنتج عن فلسفة الموقف واستخراج العبرة منه ، كما اعتاد شيلي أن يفعل .

وفى مقدور بيرنز أن ينظم أغنيات الحب على لسان أى من الجلسين . وأنتى لنا أن نجد فى الأدب الإنجليزى

إمعاناً فى السخرية . وتسوقنا القصيدة فى النهاية إلى الاعتقاد بأن الساحرات اللائى ظهرن للفلاح لم يكنَّ سوى بنات خياله نظراً لما كان عليه من سكر ، ولكن كيف لنا أن نفسر حادثه ضياع ذنب حصانه ؟ إن هناك قاعدة تتَّبع فى نسج القصص الخارقة للطبيعة تقضى بأن تخضع جميع حوادث القصة للعقل فيما عدا حادثة واحدة ، وقد سار بيرنز على هذه القاعدة .

وفى النهاية نختم بيرنز قصيدته بالسخرية فيسرد موعظة تتلى فى الكنائس الأسكتلندية ، ثم يهيب بقرائه إلى أن يبتعدوا عن الغواى والشراب إذ أن هذا هو الحلق القويم .

إحياء الأغاني الشعبية الاسكتلندية

وقد طُبِّقت شهرة بيرنز الآفاق، وطارَت على أجنحة أغانيه . ومن أجلَّ خدماته فى هذا الميدان إنفاقه السنوات الأخيرة من حياته القصيرة فى إحياء مجموعة الأغنيات الشعبية الاسكتلندية واستكمالها وكتابتها من جديد .

وفى هذا السبيل جمع شتات ننف القصائد القديمة من الشعر الاسكتلندى التى كاد النسيان يطويها وأعاد كتابتها ، أما مقطوعات الجوقات التى طواها التاريخ فقد نظمها من جديد .

وكانت هناك مئات من الألحان فقدت ألفاظها واكتسبت عبارات غريبة أو انقطعت الصلة بينها وبين منظوماتها فصارت مجرد ألحان شعبية راقصة ، فعوَّل بيرنز على نظم مقطوعات شعرية تتفق مع كل هذه الألحان وكان بيرنز أستاذاً فى اختيار الألفاظ للألحان ، وكان كذلك على صلة وثيقة بالتراث القديم من الأغنيات الشعبية حتى أنه لا يمكن أن نعتبر عمله فى استكمال ننف المنظومات القديمة وكتابتها من جديد مجرد « تهذيب » بل إنه خلَقَ جديد لها فى ثوبها وبنائها

الرومانتيكية الخاسرة معنى جديداً تغلفه العواطف الإنسانية :

« قد فعل الناس ما استطاعوا. أن يفعلوا

وما فعلوا ذهب أدراج الرياح

وداعاً يا حبيبتي ويا وطني العزيز

فلنن - لأمفر - لي من أن أركب البحار

ولا يتسع المقام لتعدد ألوان الشعر المختلفة التي نظمها بيرنز . غير أن هناك صفة واحدة تشترك فيها جميع قصائده ، وهي أنها تمثل انطباعاً خاطفاً صادقاً للحظات الحاسمة من حياة الإنسان دون النظر إلى ما قد يسبق هذه اللحظات أو يتلوها . فعادها الأول هو مشاعر الإنسان وانفعالاته كما تظهر ساعة انبثاقها ... إنها مشاعر وانفعالات دنيوية ، ولكنها رقيقة صادقة ، وهي لا تعتمد على العقل ، ولكنها ليست حيوانية . وإن بيرنز ليس بشاعر الإنسان المثالي الكامل ، ولكنه شاعر النفس الإنسانية « في مظهرها غير الرسمي » وخلوده راجع إلى أنه يكشف عن حقيقة ما في نفوسنا جميعاً .

عن مجلة « ليسر »

ترجمة : رمزي عبده جرجس

أو الأسكتلندي. تلك الجرأة التي بدت في قصيدة

« O wha my babie-cluts will buy »

وهي الأغنية التي وضعها على لسان جين أمور عندما أوشكت على الوضع ، وهي تعرب عن لذة المرأة في الاستسلام للغريزة ولذة المرأة في الإنجاب .

وبيرنز لا يحاول أن يحوط الغريزة بهالة من التقديس ، بل إنه لا يرى إلا إلى حصرها في مكان معين وإخضاعها لمتنضيات الحياة اليومية ، وهو أمر ليس من السهل تحقيقه ، وإن كان عظيم الأهمية والطرافة .

ويمتاز بيرنز بتنوع أغانيه واختلاف ألوانها فهي تدل تارة على مهارة فائقة في استخدام الصور اللونية الرمزية التي أثارت إعجاب الشاعر و. ب. بيتس مثل :

« يغرب القمر الواهن خلف الموجة البيضاء

كما يغرب زمني أيضاً ، وأسفاه ! »

وتصور تارة أخرى اليأس الطريف في أبيات مثل :

« فلتقل الكنيسة والدولة ما تشاء »

فلنن ذاهب إلى حبيبتي أننا »

وهناك الأغنيات يعقوبية التي يظهر فيها الحزن

التقليدي ، والتي يضمنى فيها بيرنز على هذه القضية



المذهب الكلاسيكي

بقلم الدكتور لويس هوض

(٢)

ذى « الثروة » الأدبية الحقيقية . وهذا واضح من عبارته « classicus assiduusque scriptor » ، أى الكاتب صاحب الثروة الأدبية الحقيقية ، الممتاز بثروته الأدبية على الأدباء أصحاب الأدب الغث . والواقع أن هذا المعنى محفوظ في كل لغة من اللغات ، فنحن حين نتكلم عن « التراث الأدبي » إنما نحقق وراء هذا التعبير فكرة الملكية والبراء . فالتراث هو ما يورث ، وما يورث هو المال والثروة . فالكلاسي إذن ، بالمعنى الرومانى الأصل ، هو الأديب الذى يترك لنا تراثاً أو ثروة أدبية .

هذا المعنى قبله الناقد الإنجليزي الكبير ماثيو آرنولد في بحثه المعروف « دراسة الشعر » (١٨٨٨) ، وهو البحث الذى حاول فيه تعريف الكلاسيكية والدفاع عنها . فعنده أن معنى الكلاسيكية الصحيح هو مجرد « الامتياز » ، الامتياز الحقيقى . بغض النظر عن منهج الإنشاء أو المذهب الفنى . وهذا ما جعله يصف شكسبير ووردرز ويرث بأنهما شاعران كلاسيكيان رغم أن منهج شكسبير في الإنشاء يعد ثورة على أصول المذهب الكلاسيكي من وجوه كثيرة ، ورغم أن ووردرز ويرث يعد قطب الرحى في الحركة الرومانسية الإنجليزية . وهو ما جعله يصف درايدن وبوب بأنهما ناثران كلاسيكيان في تاريخ الأدب الإنجليزي ، ويسقط عنهما صفة الكلاسيكية في الشعر ، رغم إجماع النقاد على أن درايدن وبوب هما قطبا الرحى في الشعر الإنجليزي الكلاسيكي . وعلاوة هذا الامتياز عند ماثيو

طرح الناقد الفرنسى الكبير سانت بييف السؤال التالى : « من هو الكلاسيكي ؟ » وأجاب عليه سنة ١٨٥٠ في بحثه الذى يحمل هذا العنوان ، فتعرض لجملة تعريفات للكلاسيكية ، واختار منها تعريفاً معيناً يتمشى مع منهجه في النقد والأدب .

ففى العرف العام ، كما يقول سانت بييف ، يوصف الأديب بأنه « كلاسيكي » إذا كان أديباً من الأدباء القدامى مجتده الناس لإعجابهم بأدبه وأخلاقه وحجة وسنداً في طريقة الإنشاء . أما أول استعمال للكلمة كلاسيكي

« classicus » فقد كان استعمالاً عاماً في روما القديمة يصف به الرومان أبناء الأشراف بينهم ، فكانوا يسمون المواطن « كلاسيكاً » إذا امتاز بينهم بثروة كبيرة ثابتة تجعله من عليبة القوم ، أو كان من الخاصة . أما أصحاب الدخول المحدود فكانوا يسمونهم : « infra classem » أى « ما تحت الخاصة » . وارتباط الفكرة الكلاسيكية لغوياً بالامتياز الطبقي لا تزال آثاره ظاهرة في بعض التعبيرات الشائعة اليوم في مجموعة اللغات الهندية الأوروبية ، حيث تستعمل كلمة « كلاسيك » بمعنى « طبقة » إجمالاً ، ومعنى الطبقة الممتازة أحياناً . ففى الإنجليزية يقال مثلاً : « he has class » أى « إنه ممتاز » بمعنى الامتياز الذى تنحصر به طبقة النبلاء سواء في المظهر أو السلوك . وقد استعمل أولوس جليوس كلمة « كلاسيكوس » على سبيل المجاز في كلامه عن الأدباء ، بمعنى الأديب

حيث يتوهم الناس أن كل أغواره معروفة ومكتشفة ، وهو من عبّر عن فكره وملاحظته وابتداعه في أية صورة من الصور ، بشرط واحد ، وهو أن تكون عامة وشائعة ، مصقولة ومعقولة ، سايمة وجذابة في ذاتها ، وهو من خاطب الجميع بأسلوبه الخاص فوجد الجميع أنه أسلوبهم جميعاً ، فأسلوبه جديد بغير افتعال ، جديد وقديم ، معاصر في أسر لكل زمان .

ولم يكن سانت بيف أول من حاول الرجوع إلى مفهوم الكلاسيكية في العالم القديم وجعلها مرادفة للفن الرفيع . فقد سبقه إلى ذلك جوته الذي قال : « أنا أسمى الكلاسيكي صحيحاً و الرومانسي عتيلاً . وفي رأي أن ملحمة التباونج (الجرمانية) تكافئ هوميروس في الكلاسيكية ، فكلهما صحيح وقوي . أما أعمال هذه الأيام فهي رومانسية ، لأنها جديدة ، ولكن لأنها ضعيفة وسقيمة ومعتلة . وآثار القدماء ككلاسيكية ، لأنها قديمة ، ولكن لأنها قوية وناضرة تفيض بالصحة . »

بغير أن جوته الذي كان يعيش وسط دوامة الأدب الرومانسي في عصر الرومانسية الأكبر ، لم ينبج من المقابلة في كل ما كتب بين الكلاسيكية والرومانسية ، وهذا يدل على أن الفن الكلاسيكي لم يكن عنده مجرد الفن الرفيع « الصحيح » كما يقول ، ولكن الفن القائم عنده على أصول معينة تهيء له الصحة وتنقذه من المرض الرومانسي . وقد كان جوته نفسه من غلاة الرومانسين في شبابه ، أيام أن كان رائداً في حركة « العاصفة والاندفاع » ثم تنكر للرومانسية حين تقدم في العمر ، وإن احتفظ ببعض من سماتها حتى في أنضج مراحل حياته .

فتجريد الكلاسيكية من المذهبية تجريداً كافياً لا نجده في جوته ولكن نجده في سانت بيف وفي ماثيو آرنولد ، فالفن الكلاسيكي عندهما مساوٍ للفن الرفيع الذي لا يشترط فيه إلا مقومات عامة كتخصيب ذهن الإنسان أو التزام الصدق الفني أو خطورة المضمون . وتجريد

آرنولد هي تميز مادة الشعر بالصدق الشعري أو بالحقيقة الشعرية وتميزها بالجد وخطورة المضمون أو مساهمة أرسطو « سيوذايوتيس » (σπουδαίτης) . أما الامتياز في صورة الأدب فهو عند ماثيو آرنولد شيء مترتب على الامتياز في مادة الأدب . فسمو المادة وسمو الصورة شيان متلازمان نظراً لما بين المادة والصورة من ترابط حيوي .

فالذي يميز الكلاسيكي من غير الكلاسيكي عند ماثيو آرنولد إذن ليس المذهب الفني أو خصائص الشعور والفكر والتعبير ، ولكن القيمة والوزن والامتياز . وهذا التعريف لا سبيل للكلام عن مذهب كلاسيكي أو مدرسة كلاسيكية في الفن والأدب ، لما أصول وقواعد وخصائص عامة يمكن أن تقابل بغيرها من المذاهب والمدارس كالرومانسية والواقعية الخ . وهذا التعريف يجوز أن نطلق على إمام من أمته الرومانسية مثل وورثويرث صفة الشاعر الكلاسيكي بحكم امتيازه ، وإن تجرد من هذه الصفة شاعراً ملتزماً بما يسمى أصول المذهب الكلاسيكي . مثل درايدن أو بوب ، لخلوه من هذا الامتياز الحقيقي . والفحولة عنده هي الشرط الأوحد للكلاسيكية . ويرى ماثيو آرنولد أن مهمة النقد هي غربلة التراث الأدبي لمعرفة الامتياز الزائف أو الكلاسيكية الزائفة من الامتياز الأصلي أو الكلاسيكية الأصلية ، ولمعرفة درجات هذا الامتياز ، فالامتياز عنده درجات ، ولا مقياس عنده لبلوغ هذه الأحكام إلا نصيب الكاتب من الحقيقة الفنية ومن الجد أو خطورة المضمون .

وقد تأثر ماثيو آرنولد في رأيه هذا إلى حد كبير بسانت بيف الذي يقول : « التعريف المفضل عندى للكلاسيكي الأصلي هو أنه المؤلف الذي أنرى به الذهن الإنساني وازدادت كنوزه وتمكّن به من أن يتقدم خطوة إلى الأمام ، وهو من كشف عن حقيقة أخلاقية لا لبس فيها أو أفصح عن عاطفة أبدية مكنونة في قلب الإنسان

دون تقييد بمذهب فني معين أو منهج معين في الإنشاء .

وهذا بالطبع يثير مشكلة من المشاكل الرئيسية في النقد والأدب . فإذا كانت الكلاسيكية هي الامتياز ، فكيف يكون هذا الامتياز كله من نصيب القدماء ولا يكون للخلف فيه نصيب ؟ هذا السؤال شغل أذهان الأدباء والنقاد في القرن السابع عشر الأوروبي وأثار عاصفة من الجدل واللجاج عرفت « بمعركة القدماء والمحدثين » . ففرنسا وإنجلترا كانتا قد فرغت من وضع دعائم أدبهما القوي وفنهما القوي . وكان ازدهار الآداب والفنون في عصر لويس الرابع عشر ، عصر كورناي ورأسين ووليير ولافونتين ازدهاراً عظيماً مدعاة لإثارة هذا السؤال الذي طرحه شارل بيرو وأنصاره في قوة وعنف . منذ أن وقف بيرو نفسه في الأكاديمية الفرنسية خطيباً يوم ٢٦ يناير ١٦٨٧ وقرأ على الأعضاء المجتهدين قصيدته من إنشائه قال فيها بتفوق الشعراء المحدثين من معاصريه على الشعراء القدامى من يونان ورومان ، وندى

« إن العالم القديم الجميل كان دائماً موضع إعجاب ، ولكني لم أومن أبداً بأنه خالق بالعبادة .
إني أرى القدماء دون أن أركع أمامهم ،
فهم عظماء حقاً ، ولكنهم بشر مثلاًنا ،
وفي المستطاع أن نقارن ، دون تخرج من العسف ،
عصر لويس بعصر أغسطس الجميل » .

وبين ١٦٨٨ و ١٦٩٧ مضى بيرو في دعوته للاعتراف بامتياز المحدثين على القدماء في محاوراته : « الموازات بين القدماء والمحدثين » ، « فرغ الفيلسوف باسكال على الفيلسوف أفلاطون ، ورفع الشاعر الساخر بوالو على الشاعر الساخر هوراس وعلى الشاعر الساخر جوفنا ،
وذهب إلى « تقدم » المحدثين عامة على القدماء عامة في العلوم والفنون والآداب . وانضم إليه في هذه الدعوة لافونتين ببحثه « سوانح عن القدماء والمحدثين » (١٦٨٨)

الكلاسيكية من المذهبية تجريداً تاماً نجسده في معناها الاشتقاقي الأصلي عند الرومان . وهذا المعنى الأصيل المجرد ظل المعنى السائد حتى نهاية القرن السابع عشر ، إذ أننا نجد تعريف الكاتب الكلاسيكي في أول قاموس للأكاديمية الفرنسية (١٦٩٤) أنه « كاتب قديم يقبله الناس قبولاً عظيماً ويكون حجة فيما تناول من موضوعات » .

والذي يلفت النظر في هذا التعريف هو أنه رغم شموله وعمومه واقتصاره على فكرة الامتياز ، يقصر صفة الكلاسيكية على أدب القدماء ، أي على أدب اليونان والرومان خاصة ، ولعله يشمل أيضاً كل من تقدم به الزمن من أدباء العالم الحديث . فالأدب الكلاسيكي بمعناه التقليدي إذن ليس مرادفاً للأدب الرفيع فحسب ، ولكن للأدب الرفيع في التراث القديم . وهذا الارتباط لا يزال واضحاً وضوحاً قوياً في استعمال كلمة « الكلاسيك » للدلالة على أصحاب التراث اليوناني والروماني ، وبعبارة « اللغات والآداب الكلاسيكية » أو الكلاسيكية ، للدلالة على اللغة اليونانية القديمة وأدائها واللغة اللاتينية وأدائها . ومنشأ هذه العلاقة بين الامتياز والتقدم ، أن الرومان رأوا هذا الامتياز في السلف من اليونان ، وأن المعالم الحديث رأى هذا الامتياز في السلف من اليونان والرومان . وتقديس القدماء ليس وفقاً على أمة من الأمم أو لغة من اللغات ، فالناطقون بالعربية يتخذون من تراثهم العربي القديم حجة وسنداً في الآداب والفنون دون تفرقة بين مناهج الإنشاء المختلفة ومدارس الفن المختلفة ، رغم بعد الشقة بين البيان الجاهل والحساسية الجاهلية ، والبيان الأموي والحساسية الأموية ، والبيان العباسي والحساسية العباسية ، والبيان الأندلسي والحساسية الأندلسية ، والبيان الفاطمي والحساسية الفاطمية الخ . بل رغم بعد الشقة بين الكاتب والكاتب من أبناء الجيل الواحد . وهم إذ يفعلون ذلك إنما يفعلونه لانفاهم على امتياز الآداب والفنون العربية في عصر العربية الكلاسيكية

من المتبعين لها ، وإنما كان لبّ حجبتهم أن الكلاسية مساوية للامتياز ، وأن الامتياز ليس وفقاً على العالم القديم ، فهو من صفات العالم الحديث أيضاً . أما مناهج القدماء في الإنشاء ، فلم يتحرش بها في جوهرها أحد من دعاة الحديث ، وإن كان بعضهم قد ناقش تفاصيلها . فلم يكن غريباً إذن أن تعرف مدرسة أنصار الحديث في النصف الثاني من القرن السابع عشر وفي القرن الثامن عشر بالمدرسة الكلاسية الجديدة .

ومن هذا نرى أن تعريف الكاتب الكلاسي الوارد في أول قاموس للأكاديمية الفرنسية عام ١٦٩٤ بأنه « كاتب قديم يقبله الناس قبولاً عظيماً ويكون حجة فيها تناول من موضوعات » إنما كان في حد ذاته جزءاً من هذه المعركة بين أنصار القديم وأنصار الحديث » .

ثم تغير هذا التعريف نفسه بعد مرور نحو قرن ونصف ، فغير معه مدلول الكلاسية . ففي قاموس الأكاديمية الفرنسية الصادر عام ١٨٣٥ أصبح تعريف الكتاب الكلاسيين : « من صاروا نماذجاً تحتذى في أية لغة من اللغات » وكثر الحديث في هذا القاموس عن « النماذج » وعن « القواعد الثابتة » و « القواعد الصارمة » التي يلتزمها الكاتب الكلاسي في الإنشاء الأدبي . وهذه مرحلة جديدة في تعريف الكلاسية .

أما حديث النماذج الأدبية فهو يتمشى مع تعريف الكلاسية بالامتياز . ولكن الجديد في هذا التعريف هو الحديث عن التزام « القواعد الثابتة » و « القواعد الصارمة » . وواضح من هذا التعريف الجديد أن الكلاسية لم تعد مجرد صفة الأدب الممتاز الذي يخصص ذهن الإنسان . بل غدت مذهباً فنياً يقوم على أصول ثابتة وقواعد صارمة ، إن تعيد بها الأدب كان كلاسيّاً وإن أغفلها كان غير كلاسي . وهكذا أصبحت الكلاسية في القرن التاسع عشر « مدرسة » فنية ومنهجاً من مناهج الإنشاء يمكن أن تقابل بغيرها من المدارس والمناهج . وهكذا

وأدخل أنصار الحديث فونتينيل الأكاديمية الفرنسية ليشدد به أثرهم . ولم يكن أنصار الحديث في حقيقة الحال إلا مطبقين لمذهب ديكاوت القائل بتقدم الإنسانية . ولم يسكت المحافظون من أنصار القديم على هذه الدعوة فأدخلوا لابروير عضواً في الأكاديمية ليقوى به ساعدتهم . ورد بوالو على « أخطاء » بـرو في بحثه « خواطر عن لونجينوس » مدافعاً عن القدماء مبنياً امتيازهم على المحدثين ، رغم أن بوالو كان أحد الأقطاب الذين استشهد بهم أنصار الحديث لينتقوا دعواهم . ولكن الأمر انتهى بالصلح بين بـرو وبوالو ، وخرج الجميع بنتيجة واحدة وهي أن عصر لويس الرابع عشر لا يقل امتيازاً عن أعظم العصور في العالم القديم من حيث ازدهار العلوم والفنون والآداب .

وانتقلت « معركة القدماء والمحدثين » من فرنسا إلى إنجلترا . فحمل لواء القدماء السير ويليام تمبل صاحب « مقال في المعارف القديمة والحديثة » (١٦٩٠) وناصره الناقد توماس رايمر الذي دخل المعركة بكتابه « مقال عن المعارف القديمة » (١٦٩٨) . وكان محور دفاع أنصار القديم أن الحضارة لا تعرف التقدم المستمر كما يذهب المثقائون ولكنها تتجدد وتزدهر ثم تنهار في دورات متعاقبة كما تحدث لكل الأحياء ، وأن القدماء يمتازون على المحدثين في الفنون والآداب . أما معسكر المحدثين فكان في طليعته درايدن وأساتذة أكسفورد الذين دافعوا عن امتياز المحدثين في كثير من الوجوه بما يسويهم بأعظم القدماء .

وبيت القصيد في كل هذا الكلام هو ظهور الفكرة القائلة بامتياز المحدثين امتيازاً لا يقل عن امتياز القدماء . وقد كانت النتيجة الطبيعية لظهور هذه الفكرة تجريد الكلاسية من صلتها بالتراث القديم وإقرار حق المحدثين في صفة الكلاسية على قدم المساواة مع القدماء . وأهم ما في الموضوع أن القائمين بهذه الثورة على الأدب الكلاسي القديم لم يكونوا من النافرين على الكلاسية بل

بالمعنى العام، وهو الامتياز، وبالمعنى الخاص وهو اتباع مذهب فني معين يقوم على كل هذه المقومات ولا يقر غيرها من المقومات. بل ان منهم من ترك لنا تراثاً في نقد الفن والأدب نظرياً وعملياً يسط فيه قواعد الإنشاء كما يراه إدراكه وكما تفرح حساسيته وكما يحيط به علمه، وناقش فيه شتى مذاهب الفن والأدب التي تتعارض مع مذهبه الفني والأدبي.

ونعم، من الإنصاف أن نقول كذلك، لأن مذاهب الفن والأدب رغم أنها قديمة قديم الفن والأدب، لم تكن قبل القرن التاسع عشر تسمى نفسها بهذه الأسماء اللاصقة بها، ولأن الفنانين والأدباء، رغم تجمهرهم وتكتلهم من قديم الزمن في مدارس فنية وأدبية لم يألفوا قبل عصر الثورة الفرنسية أن يضعوا على مدارسهم لافتات يعرفون بها. وكمن كلاسي أو رومانسي أنشأ أدبه على المنهج الكلاسيكي أو الرومانسي دون أن يسمى نفسه كلاسيكاً أو رومانسيكاً، بل دون أن يعرف أنه كلاسي أو رومانسي وتشوسر وشكسبير ورونسار وجماعة البلياد كلهم نظمو الشعر على مذاهب فنية معينة دون أن يعرفوا لمذاهبهم أسماء معينة. فالفضل إذن للقرن التاسع عشر في تثبيت هذه اللافتة على المدرسة الكلاسيكية وعلى غيرها من المدارس. فقد كان القرن التاسع عشر أكثر من غيره عصر اللافتات والشعارات والمذاهب المحكمة التبويب. والخاصة من كل هذا أن معنى الكلاسيكية تغير على مر الأيام، فبعد أن كان يدل على مجرد الامتياز الفني والثراء الفني، صار يدل على الامتياز الفني والثراء الفني في التراث القديم، ثم اقتنع الناس بعد « معركة القدماء والمحدثين » أن الامتياز ليس وفقاً على القدماء، وأن في إمكان المعاصرين من أي جيل أن يرقوا مدارج الكلاسيكية أو الامتياز وأن يصبحوا أنفسهم نماذج تحتذى إذا توفرت في أدبهم مقومات الأدب الرفيع. وهنا نشأ المشكلة الكبرى وهي الإجابة على هذا السؤال البسيط :

أصبح الحديث عن الأصول الثابتة والقواعد الصارمة وعن النماذج التي تحتذى دلالة على أن هذه الخواص جميعاً تمزج الكلاسيكي من غير الكلاسيكي، أو بعبارة أكثر وضوحاً أصبحت أول خصائص الأدب الكلاسيكي اتباع قواعد ثابتة معينة تستمد من نماذج الفن والأدب، كل من تحرر منها خرج من النطاق الكلاسيكي، واتباع مدرسة أخرى في الإنشاء لا ترضى الكلاسيكية عنها. وقد كانت هذه المدرسة المتحررة الثائرة على القواعد والقيود قائمة فعلاً أيام أن خرجت الأكاديمية الفرنسية على الناس بهذا التعريف، ألا وهي المدرسة الرومانسية. فهذا التعريف الذي يربط الكلاسيكية باتباع قوانين مقررّة للفن والأدب إنما كان في حقيقته صدق لتلك المعركة الكبرى التي نشبت منذ عصر الثورة الفرنسية بين المذهب الرومانسي الثوري المتورد على قوانين الفن والأدب الثابتة الموروثة، الداعي للتحرر والتلقائية والإبداع، وبين المذهب الكلاسيكي القائم على احتذاء نماذج السلف، المترجم بقوانين مقررّة للإنشاء.

هذه النظرة إلى الكلاسيكية بوصفها مدرسة فنية ومنهجاً معيناً في الإنشاء هي ما جاء سانت بيف وماثيو آرنولد لإزالته من الأذهان، فهذا قد عادا بالكلاسيكية إلى مفهومها الأول فقررّا أن كل فن رفيع وكل أدب ممتاز أيّاً كان منهجه ومذهبه فن كلاسيكي وأدب كلاسيكي.

ولكن هل من الإنصاف أن نقول إن الكلاسيكية كمذهب أدبي ظهرت لأول مرة في القرن التاسع عشر؟ لا ونعم.

لا : ليس من الإنصاف أن نقول كذلك، لأن الأدباء الكلاسيكيين الذين ندد بأدبهم النقد الرومانسي منذ الثورة الفرنسية كانوا يتبعون « السنة » الأدبية ويلتزمون قوانين الفن المقررّة ويحتنون نماذج السلف وهم على علم تام بأن اتهاج هذا المنهج يجعل منهم أدباء كلاسيكيين

ذلك النحو الأخير . فهذه القوانين والقواعد الفنية التي يزعم النقاد أنها أساس كل فن كلاسي ، إنما هي مستخرجة من آثار الكلاسيين الفحول ، استخرجها المتأخرون بالاستقراء والاستنتاج . ولم يضعها الأولون عن علم سابق ووفقاً لخطة مرسومة . وهوميروس نفسه ، وهو النبع القياض الذي نهل منه الكلاسيون قديمهم وحديثهم لم يكن يعرف أنه شاعر كلاسي يسير على قواعد مدرسة في الإنشاء معينة بالذات فقد كان الأدب في عصره وفيما سلفه من العصور أدباً قريباً من القطرة ، وكانت الحضارة التي يعيش فيها وما سبقها من الحضارات حضارة « شبه بربرية » كما يقول ماثيو آرنولد ، أى أن عالم هوميروس كان لا يعرف كل هذه القوانين والقواعد والقيود التي ينسبها إليه المتأخرون ، ويزعمون أنها الأساس في كل أدب كلاسي . وإنما أنشأ بعقبريته الخلافة ووفقته الخصبة أدباً عظيماً ، عظيماً في مادته عظيماً في صورته . ولها يكن دين ناظم الملاحم الهومرية للتراث الأدبي الذي ورثه عن سلفه من حيث مادة أدبه وصورته ، فهو قد خلق من القدم جديداً وابتكر الجديد الذي لاشك في جدته وصاغ أدباً ممتازاً من أعلى طبقة ومن أعلى طراز .

فهوميروس إذن ، ومن بعده أئمة الكلاسيية في العالم القديم ، أحيولوس وسوفوكليس ويوديبديس ، لم ينشئوا أدباً كلاسيياً وإنما أنشئوا أدباً ممتازاً وحسب . وإذا كان النقاد يقرعون في أدبهم منهجاً معيناً في الإنشاء اصطلاحوا على تلقيبه بالكلاسيية فهذا من عمل النقاد لا من عمل الأدباء .

وليس هذا القول مقصوراً على الأولين دون المتأخرين . وفي ذلك يقول آرنولد : « إن أعظم الأسماء في فجر كل أدب من الآداب هي أسماء من يقلقون بعض الأفكار الثابتة عما هو جميل في الشعر مناسب له ومن يعارضون هذه الأفكار » . والمثل الأكبر على هذا

وما مقومات الأدب الرفيع ؟ والأجابة على هذا السؤال البسيط هي في حقيقة الأمر مصدر كل اختلاف بين مذاهب الفن والأدب . أما الأدباء الذين قالوا بأن إنشاء الأدب الرفيع لا يكون إلا بمراعاة قواعد الإنشاء التي سار عليها من قبل أصحاب الأدب الرفيع من السلف البعيد أو القريب ، فهؤلاء هم الكلاسيون في العرف الأدبي منذ عصر لويس الرابع عشر حتى سانت بييف وماثيو آرنولد ، حيث اقترنت الفكرة الكلاسيية بالسلفية واتباع السنة الأدبية وارتضاء القيود التي فرضها اختيار الأولين . ثم دارت عجلة الزمن دورتها ، وإذا بسانت بييف وماثيو آرنولد يدعوان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لتحرير مفهوم الكلاسيية من كل هذه المعاني اللاصقة بها ، ويرجعان بها إلى فكرتها الأولى ، وهي فكرة الامتياز مطلقاً من كل قيد أو شرط .

حرص ماثيو آرنولد إذن على تحرير الفكرة الكلاسيية من المذهبية ومن المدرسية بوجه عام ومن ارتباطها بالاتباعية في الفن والأدب ، سواء اتباع سنن السلف أو اتباع السنن من أى نوع كان ، وهكذا وجد نفسه ملزماً بتحديد مقام الموهبة الفردية في كل إنتاج عظيم ، فاستعرض الآثار الأدبية الشائعة في عامة العصور وفي عامة اللغات مما اصطلاح الناس على تلقيبه بالآثار الكلاسيية ، واختص بالتحليل أعظم شاعرين في تاريخ الآداب الإنسانية ، ألا وهما هوميروس وشكسبير .

قال إن الناس اصطلاحوا حقاً على وصف هوميروس بالكلاسيية ، بل اصطلاحوا على وضع هوميروس على رأس الشعراء الكلاسييين في تلك الحضارة « الكلاسيية » العظيمة . حضارة اليونان : « ولكيما يجعلون منه كلاسيياً أصيلاً ، كان لا بد من أن ينسب إليه في العصور المتأخرة طراز معين ونمط معين وابتداع أدنى معين وخصائص أدبية ودعامة مدنية ما كان يحلم بها أبداً في نمو مثله الطبيعية

حقاً إلا إذا ثار على هذه القوانين وحطم هذه القواعد أو قلقها على أقل تقدير ، وهو لا يكون كلاسيكياً حقاً إلا إذا غير خصوبة عقله وقلبه ووجدانه وبيانه مقاييس الجلال الفني والسلامة الفنية ، أو بعبارة هو : « إن اعتقادنا أن الكاتب يصبح كاتباً كلاسيكياً إذا قد بعض الخصائص كالتقاء والاعتدال والصحة والرشاقة بغض النظر عن الأسلوب والإلهام ، هو بمثابة اعتقادنا أن هناك مكاناً لراسين الابن بعد راسين الأب » . وهو اعتقاد واضح السخف لأن كلاسيكياً راسين لم تأت من اتباعه منهجاً معيناً أو محاكاة نمطاً معيناً ، وإنما أتت من امتيازها والامتياز لا يقلد ولا يحاكي ولا تخرج منه نسخة ثانية ، بل الامتياز لا يكون امتيازاً إذا كان تفرداً وعبقرياً تعلو على النظائر والمناظرات . وإذا كان الامتياز لا يقلد فهو من باب أولى لا يقلد ولا يقتضى أثر الغير ، بل تخط لنفسه طريقاً غير ما طرقه الآخرون . والكلاسيكية لا تكون كلاسيكية إلا إذا قامت على الريادة ، والرائد يقود ولا يقاد ، والرائد يفتح آفاقاً جديدة في الحياة ، فإن كان رائداً في الأدب أو الفن عامة جعل الناس يرون الجمال في مواطن لا يرون فيها جمالاً ، وأقنع بهم في محار لم يمحروها الأولون قبله ، بهم جزراً خضراء وقارات كنوزها يرى بها عقل الإنسان وخياله ووجدانه .

في كلمات : الكلاسيكية عند ماثيو آرنولد ليست بلوغ الفن بالتقليد بل بلوغه بالثورة ، وليست بلوغه بالاتباع بل بالابتداع ، وليست بلوغه باحتذاء سنن السلف بل بالريادة والخروج عن القطيع . الكلاسيكية هي الامتياز . هكذا قال ماثيو آرنولد عن أستاذه العظيم سانت بيف .

في الآداب الحديثة هو شكسبير نفسه . ففي زمن بوب وجاعته ، أي في القرن الثامن عشر لم يكن شكسبير بعد شاعراً كلاسيكياً ، ولكننا اليوم نجتمع على أن شكسبير شاعر كلاسيكي . بل الكلاسيكي الأول بين شعراء العالم الحديث ، نجتمع على هذا لأننا نجتمع على امتيازته . وهذا الامتياز في حد ذاته مقترن بتلك الثورة الكبرى التي أحدثها شكسبير في عالم الشعر حين قلقل كثيراً من الأفكار الثابتة عما هو جميل في الشعر وما هو مناسب له حين خرج برثته الجديد على تقاليد الشعر والمسرح المستقرة فيما سلفه من عصور . ومهما قيل عن دين شكسبير لمعاصريه وأسلافه من حيث مادة أدبه أو صورته ، فالذي لا شك فيه أن عظيمة شكسبير كامنة في قدرته ، أكثر من أي شاعر آخر من أقرانه ، قلقله قوانين الفن ومقاييس الجلال وقواعد السلامة الأدبية التي ورثها العالم الحديث عن العالم الوسيط وعن العالم القديم . والقول بعينه بقوله ماثيو آرنولد في أدب إدانتي وملتون وكورناني وراسين وموليير على سبيل المثال لا على سبيل الحصر .

ومن هذا نرى أن الناقد العظيم ماثيو آرنولد قد قال شيئاً غريباً مسرفاً في غرابته ، وهو قول خطير مسرف في خطورته أيضاً . ذلك لأن الفكرة الكلاسيكية ، كما رخصت في أذهان الناس ، قد اقترنت بمدرسة معينة في الإنشاء لها قوانين واضحة وقواعد محددة ولأننا ألفنا أن نلقب الكتاب الكلاسيكيين بالكتاب الكلاسيكيين قياساً على مدى التزامهم بقوانين هذه المدرسة واتباعهم لقواعدها . فإذا ماثيو آرنولد يقول لنا : بل كلا ، أنتم على خطأ فيما تذهبون إليه ، لأن الأدب لا يكون كلاسيكياً

قصة السينما في تشيكوسلوفاكيا

بقلم الأستاذ صلاح النحاس

التجارى ، ولذلك لم يكن عجباً أن نجد أن الفيلم التشيكوسلوفاكى الوحيد الذى أحرز شهرة عالمية كان فيلم النشوة الذى ظهرت فيه هيدى لامار عارية تماماً ، وقد أنتج هذا الفيلم عام ١٩٣٣ .

ويقول بول روثا : « إن فيلم النشوة الذى أخرجه جوستاف ماتشاقى يكشف عن مقدرة وحساسية كبيرة فى الدراسة النفسية لشخصية زوجة صغيرة تعاني مناعب جنسية » .

وقد تميز هذا الفيلم أيضاً بالمهارة الفائقة فى استخدام صوت المعلق دون الالتجاء إلى الحوار المباشر إلا فى فصل واحد ، وقد كان الهدف من هذا هو تيسير ترجمة الفيلم للعامة فى الأسواق العالمية .

وما يذكر أن السينما الأمريكية اجتذبت جوستاف ماتشاقى بعد هذا الفيلم فصار إلى هوليود للعمل هناك .

وفى العقد الثالث من هذا القرن أنتجت تشيكوسلوفاكيا عدداً من الأفلام التسجيلية انعكس فيها حب الشعب للمناظر الطبيعية ، وقد كان بعض هذه الأفلام يدور حول الحياة فى الريف ، من ذلك فيلمان من إخراج كارل ليكا ، هما « فوق الجبال » و « فى الوديان » ، وفيلم من إخراج البروفسور يوتلا هو فيلم « عالم يخفى » .

وقد كانت الأفلام التسجيلية التى أنتجت فى هذه المرحلة الرومانتيكية الطابع ، تمجد جمال الطبيعة بأسلوب شاعرى .

وفى عام ١٩٣٨ احتلت قوات ألمانيا النازية

شهدت القاهرة فى الشهر الماضى مهرجاناً للسينما التشيكوسلوفاكية نظّمته وزارة الثقافة والإرشاد القوى بالإقليم المصرى بالتعاون مع وزارة الثقافة التشيكية ، وقد كان هذا المهرجان أحد ثمار معاهدة التبادل الثقافى التى عقدها الجمهورية العربية المتحدة مع تشيكوسلوفاكيا ولا ريب فى أن مثل هذه المهرجانات فرصة فريدة تتيحها وزارة الثقافة والإرشاد للفنيين من السينمائيين ولرواد السينما عامة لكى يكتشفوا ويدرسوا تجارب الشعوب المختلفة فى ميدان الإنتاج السينمائي . ولكى تكتمل الفائدة من إقامة مثل هذه المهرجانات ، ولكى يتم التفاعل بين هذه الخبرات التى تأتى من مختلف بلاد العالم وبين الخبرات الفنية فى بلادنا من أجل رفع مستوى الإنتاج السينمائي العربى ، ولا بد من أن تصحب هذه المهرجانات دراسات فنية تتناول تاريخ السينما وأسلوبها الفنى والموضوعات التى تتناولها . ولهذا رأينا من واجبنا أن نقدم للقارئ العربى هذه الدراسة الموجزة عن السينما فى تشيكوسلوفاكيا .

يبدأ تاريخ السينما التشيكوسلوفاكية مع مولد تشيكوسلوفاكيا المستقلة عام ١٩١٨ ، ومنذ ذلك التاريخ وحتى عام ١٩٣٨ اتخذ الإنتاج السينمائي فى تشيكوسلوفاكيا طابعاً محلياً فرضته ظروف هذه البلاد الصغيرة ووضعها الاقتصادى والسياسى . وفى خلال هذه الفترة لم تكن السينما التشيكوسلوفاكية لهم بالمطالب الثقافية أو الاجتماعية للبلاد وإنما كان غاية ما يهتم به المنتجون هو الاستغلال



« مقبرة الذئب » إخراج جيرى فايس

تحمل طابعاً تسجيلياً واقعياً وتروى قصص المقاومة ، وقد كان من أهمها فيلم « قرية على الحدود » إخراج جيرى فايس وفيلم « الإنذار » إخراج ستكلى ، وقد كانت هذه الأفلام عنيفة في تصويرها لأحداث الحرب وآثارها في حياة الشعب التشيكوسلوفاكى وكان من الواضح أن هذه الفترة الأولى في تاريخ السينما التشيكوسلوفاكية بعد الحرب تشبه إلى حد كبير الأيام الأولى للسينما السوفيتية . وفي هذه الفترة أيضاً انفتح أمام السينما التشيكية مصدر خصب للموضوعات التي تتناول أحداث الكفاح الاجتماعى .

وفي عام ١٩٤٧ ، أحرز أحد هذه الأفلام وهو فيلم « الإنذار » الجائزة الأولى في مهرجان البندقية الدولى للسينما ، وذلك لقيمته الفنية الفريدة ، وقد أخرجه كارل ستكلى عن قصة اجتماعية كتبها ماري ماجيروفا .

وقد تميزت فترة ما بعد الحرب في السينما التشيكية بوجه عام بالبحث عن مصادر جديدة للإلهام ، وبذلت الجهود للوصول إلى أكبر قدر ممكن من التنوع في الموضوعات . واتسمت هذه الفترة أيضاً بإنتاج أفلام تاريخية وأخرى تعرض حياة الشخصيات الهامة في تاريخ

تشيكوسلوفاكيا ، وأتم النازيون تشييد الاستوديوهات الكبيرة التي كان قد بدأ بناؤها في باراندوف قبل الحرب . وأتى النازيون بالمعدات والفنيين من ألمانيا واتخذوا من هذه الاستوديوهات مركزاً لإنتاج أفلام الدعاية لهم ، واستمرت السينما التشيكوسلوفاكية معطلة عن النشاط حتى تم تحرير البلاد في مايو عام ١٩٤٥ .

وفي أغسطس من العام نفسه صدر مرسوم جمهورى بتأميم صناعة السينما . ومنذ ذلك التاريخ بدأ تطور جوهري في الإنتاج السينمائي في تشيكوسلوفاكيا معتمداً على معونة الدولة لها وعلى المساهمة الفعالة والحماس الذى ساد السينمائيين التشيكيين .

ولم تكن تقاليد صناعة السينما التشيكية السائدة قبل الحرب مجدية في الظروف الجديدة التي واجهت تشيكوسلوفاكيا بعد التحرير ، فقد أصبح الطابع الرومانتيكى لا يتلاءم مع بلد تواجه حقائق الحياة الصارمة ، وخاصة أن الشعب التشيكوسلوفاكى قد خرج من أهوال الحرب والاحتلال النازى بذكريات أليمة لم يكن من اليسر أن ينساها سريعاً . ولذلك فقد جاءت الأفلام الأولى في أعقاب الحرب



ARCHIVE

« الأثر المفقود » . فيلم وطني

البلاد السياسي والثقافي ، ثم أفلام اقتبست موضوعاتها التشيكية على الحصول بانتظام على سيناريوهات جيدة ،

...

وفي عام ١٩٥٧ بدأت مرحلة جديدة من مراحل تطور الفيلم التشيكي ، فقد طالب النقاد بأن يتسع مجال الأفلام التشيكية فلا يقتصر على معالجة موضوعات ذات أهمية محلية فحسب ، بل لا بد من أن تعالج موضوعات تتصل بالنفس البشرية ليكون لها صدر عالمي.

وهكذا بدأت السبنا التشيكية تعالج موضوعات تدور حوادثها حول الحياة المعاصرة وتعتمد على التحليل النفسي للشخصيات وعرض مشكلات الناس العاطفية ورغباتهم المتضاربة . ومن هذا القبيل فيلم « حفرة الذئب » الذي شاهدناه في مهرجان السبنا التشيكية بالقاهرة أخيراً ، ويروى الفيلم قصة فتاة يتيمة تدعى يانا تنتقل بعد وفاة والدها لتعيش مع أسرة تتكون من زوجة تكبر زوجها بأكثر من عشرين عاماً ، وزوج متردد ضعيف

من الكتب الكلاسيكية في الأدب الوطني . وفي الوقت نفسه ، بدأت تظهر ألوان جديدة من الفكاهة الاجتماعية التي صادفت هوى كبيراً لدى جماهير المتفرجين . وقد برزت في المجال السينمائي عناية خاصة بإنتاج أفلام للشباب . وإلى جانب ما تميزت به أفلام فترة ما بعد الحرب من تنوع في موضوعاتها فقد تميزت أيضاً بارتفاع مستواها الفني إلى حد كبير عما كانت عليه قبل الحرب . ولعل أبرز العوامل التي أدت إلى ذلك هو التعاون المثمر الذي نشأ بين الكتاب والمخرجين . ولم يقتصر هذا التعاون على مجرد إخراج أفلام مقتبسة من المؤلفات الداعمة للكتاب المعاصرين ومن الأدب الكلاسيكي الوطني بل لقد أدّى هذا التعاون أيضاً إلى قيام المؤلفين بكتابة موضوعات للسبنا خاصة . ومع مرور الوقت أمكن إثارة اهتمام عدد كبير من الكتاب بالسبنا مما ساعد السبنا

تعبيري تميز بالمهارة في تكوين اللقطات وتقطيعها ، وبالتعليق الشعري الذي صاحبه . وقد هاجر فايس إلى بريطانيا في أثناء الحرب حيث استمر في إخراج الأفلام التسجيلية هناك ، ولكنه ما إن عاد إلى بلاده بعد التحرير حتى بدأ في إنتاج الأفلام الروائية التي اتسمت بطابعها التسجيلي الواقعي ، ومن أهم الأفلام التي أخرجها في هذه الفترة فيلم « قرية على الحدود » (عام ١٩٤٦) .

وفي فيلم « حفرة الذئب » نجد ذلك الإيقاع البطيء الهادئ ، لإيقاع الحياة الواقعية التي نعيشها ، ونرى الحوادث وهي تنمو في بساطة وبلا افتعال .

ولعل من أهم ما يميز به هذا الفيلم هو براعته في استخدام الأسلوب السينمائي في التعبير ، فالحوار ليس هو العنصر الرئيسي في شرح الأحداث والإفصاح عن العواطف التي تفيض بها القلوب ، وإنما يلجأ المخرج إلى ذلك التعبير الرقيق الذي يتمثل أحياناً في تكوين اللقطات وأحياناً أخرى في النظرات والمواقف المعبرة في

الإرادة . وينبعث في قلب الزوج حبٌ جارف للفتاة الشابة يانا ، ويجد في شبابها وحيويتها تقيضاً للحياة الجافة التي يعيشها مع زوجته المسنة . وتقدر يانا موقفه السئ فتعطف عليه ، وتشعر نحوه بحب مراهق . ولكن بالرغم من هذا الشعور المتبادل فإن الزوج لا يجد في نفسه المقدرة على الهروب من عالمه الكئيبي الذي عاش فيه فترة طويلة من حياته ، فينصح يانا بالصبر ثم يسافر إلى براغ في مهمة متصلة بعمله ، وتعيش يانا فترة ألمة من حياتها إلى جانب الزوجة التي تعاني آلاماً عصبية ومرضية شديدة . وفي خلال هذه الفترة تشعر يانا بخيبة أمل في حبا نظراً لما تلمسه من تردد الزوج وضعف شخصيته . وعندما تموت الزوجة تغادر يانا البيت هاربة بشبابها وحياتها من « حفرة الذئب » .

وقد أخرج هذا الفيلم جيري فايس ، الذي بدأ حياته السينمائية بالعمل في الأفلام التسجيلية ، فأخرج قبل الحرب العالمية الثانية فيلم « بلادنا » ، وهو فيلم



أحد أفلام العرائس التشيكية



ARCHIVE

« لو علت لوجي » . فيلم اجتماعي

بالارتياح وتشارك الزوج والفتاة شعورهما بالأمل في المستقبل المشرق .

والأداء التمثيلي في الفيلم رقيق ودقيق بالرغم من الانفعالات العاطفية التي تعرضت لها الزوجة عندما بدأت الشكوك تنبتاها ، فإن بيرينا سيابلوفا التي مثلت هذا الدور تجنبت المبالغة في الأداء وهو الطريق السهل اليسير للتأثير في المتفرجين . وقد كان طابع البساطة في العرض والتمثيل هو الطابع الذي ميز أفلام المهرجان جميعاً . ولعل أحداً ممن شاهدوا أحد هذه الأفلام لم يفتنه التناقض الشديد بين أسلوبها وأسلوب الأفلام الأمريكية الثلاث التي شاهدنا مقدمتها في العرض نفسه . والتي كانت تنقلنا فجأة من العالم الطبيعي الذي نعيش فيه والذي لمسناه في الأفلام التشيكوسلوفاكية إلى عالم مثير يسوده التوتر والرعب ولا نرى فيه سوى بهيمية الإنسان الذي يطلق الرصاص بلا حساب ولا هدف ، كما تعرض علينا

صمت ، فنى بداية الفيلم مثلاً نرى الزوجة في إحدى اللقطات الهادئة وهي تقف في الوسط بين الزوج والفتاة ثم عندما تتطور أحداث الفيلم ويلتقي الثلاثة معاً نرى الزوجة والزوج يسيران سوياً إلا أن هناك مسافة بسيطة تفصل بينهما وتبدو من خلال هذه الفجوة الفتاة وهي تسير خلفها . وفي موضع آخر من الفيلم نرى الفتاة تقف أمام صورة زفاف للزوج والزوجة فينعكس خيال الفتاة على صورة الزوجة فتحجبها وتبدو الفتاة واقفة في ثوب الزفاف إلى جانب الزوج وقد ارتسمت على شفتيها ابتسامة الأمل . وهذا الأسلوب يكشف لنا الخرج بمهارة عن الانفعالات النفسية للشخصيات .

ويساعد التصوير في هذا الفيلم بأضوائه الخافتة الموزعة على الأركان في خلق جو البيت الكئيب وينقل لنا الإحساس ببرود العاطفة فيه ، فما إن نخرج من البيت ونلتقي بالعالم الخارجي بأضوائه الطبيعية حتى نحس

وقد شهدنا في المهرجان فيلم « إجازة في براغ » وهو فيلم تسجيلي قصير طاف بنا أنحاء مختلفة من مدينة براغ وعرض لنا مناظرها الطبيعية وجانباً من حياة شعبها، واستطاع أن يحتفظ بعنصر التشويق وأن يستثير ضحكنا أحياناً ، كل هذا دون أن يلجأ إلى استخدام التعليق أو الحوار ، وإنما تتابعت المشاهد أمامنا مصحوبة بأنغام الموسيقى وبعض المؤثرات الصوتية . وهكذا أثبت لنا هذا الفيلم أن السينما تستطيع أن تكون - كالموسيقى - لغة عالمية تقرب بين الشعوب دون حاجة إلى استخدام اللغات المحلية . والواقع أن هذا الطابع العالمي للأفلام التشيكوسلوفاكية يبرز بوضوح أيضاً في أفلام الصور المتحركة وأفلام العرائس التي تعتمد أغلبها على الموسيقى والصورة فحسب ، وتزوي لنا بوساطتها قصصاً شعبية وقصصاً للأطفال وتقودنا إلى عالم سحري شاعري يعمق في قوسنا المشاعر والمثل الإنسانية ، والقائمون بإنتاج هذه الأفلام في تشيكوسلوفاكيا من أمثال جيري تزنكا وكارل زيمان وهرمينا تيرلوا يعتبرون في مقدمة أساتذة هذا الفن في العالم كله .

واستخدام الأفلام لنشر ثقافة علمية مبسطة يعد من أهم الأعمال التي تقوم بها السينما التشيكية . وقد أدى نائب وزير الثقافة التشيكوسلوفاكي بتصريح للمساء أوضح فيه فلسفة السينما في بلاده فقال : « هدفنا الأول من السينما هو تعليم الشعب وتثقيفه . ونحن نسعى إلى نشر العلوم بين أفراد الشعب جميعاً ، ونريد أن نوصل إليهم شتى المعلومات ، كما نعمل على ربط المدرسة بالحياة ، ووسيلتنا في ذلك هي السينما » . ولا ريب في أن هناك الكثير الذي نستطيع أن نتعلمه من السينما التشيكية وخاصة في ميدان الأفلام القصيرة التي ما زالت تحتاج إلى مزيد من العناية في بلادنا .

المؤامرات الإجرامية المحكمة والمشاهد الجنسية المثيرة .

ولا بد لنا من أن نسجل هنا أن جانباً من رواد السينما الذين اعتادوا مشاهدة الأفلام الأمريكية لم يتدقوا بعض أفلام المهرجان ذات الإيقاع الهادئ . وإذا كان هذا يبعث على الأسف إلا أنه يبين لنا في الوقت ذاته مدى أهمية إقامة مثل هذه المهرجانات السينمائية التي تتيح لجمهور المتفرجين مشاهدة لون آخر من الأفلام غير الذي اعتادوه ، ففي رأينا أن المتفرجين في حاجة إلى تدريب متواصل حتى يستطيعوا التخلص تدريجياً من تأثير الأفلام العنيفة في نفوسهم . وإن الاطراد في عدد الجماهير الذين يتلقون مثل هذا اللون الجديد هو عنصر الأمل في خلق تيار سينمائي جديد في أفلامنا العربية لا يعتمد على محاكاة الفيلم الأمريكي ولكنه ينقل لنا مشكلات حياتنا بأسلوب سينمائي فستخلصه لأنفسنا من بين تجارب الأمم المختلفة .

وإذا كان مهرجان الفيلم التشيكوسلوفاكي قد أتاح أن نرى خمسة أفلام روائية متنوعة الموضوعات ومختلفة في أسلوب معالجتها للأحداث ، فإنه قد أتاح لنا في الوقت نفسه أن نرى عدداً أكبر من الأفلام القصيرة الممتازة التي تفوق في إنتاجها السينما التشيكية وأحرزت بها جوائز متعددة في مهرجانات السينما العالمية .

والاهتمام بالأفلام القصيرة في تشيكوسلوفاكيا يفوق بكثير الاهتمام بالأفلام الروائية ، ولعلنا نلمس ذلك بوضوح إذا عرفنا أنه على حين تنتج السينما التشيكية ثلاثين فيلماً طويلاً في العام ، فإن عدد الأفلام القصيرة التي تنتجها يبلغ حوالي ستمائة فيلم . وتتنوع هذه الأفلام إلى حد كبير ، فنجد من بينها الأفلام التسجيلية ، والأفلام العامة المبسطة ، وأفلام العرائس والصور المتحركة .

مِنْ خِلْفِ الْمَعْبَرَةِ

مَرْحِلِيَّةٌ مِنْ فِصْلٍ وَاحِدٍ

بِفَهْمِ الْمُسَازِعِ عَلَى مُحَمَّدٍ بَاكْسِر

المنظر : قبضة يد القاتل شعرات من رأس المتهم ،
فليت شعري هل فعل الشيخ ذلك من حلاوة
الروح ليمسك بتلك الشعرات من السقوط ؟
أم عز عليه ، وهو يودّع الحياة ذلك الوداع
الأليم ، ألا يتزوّد بتذكّار من سيّطه الحبيب
فلم يجد بين يديه في تلك اللحظة المفاجئة
غير تلك الشعرات ؟

يا حضرات المستشارين إني أطلبكم بتوقيع
أقصى العقوبات . على المتهم تحقيقاً للعدالة ،
وليكون غيرة لغيره .
[ينهض على المنبر]

الحامي : يا حضرات المستشارين حقاً إنها لتكون
جريمة أبشع وأفظع مما وصف السيد ممثل
الانهماء ، ويكون أقل عقوبة لها الشق ، لو
أمكن إثباتها على هذا السبط البريء الواقف
في القفص .

إن الرحمة لا ينبغي أن توصد أبوابها دون
أقصى المجرمين ، فما بالك بهذا الشاب الوديع
الحزين الذي فوجئ وهو في غمرة حزنه على
جده بأنّه هو الذي قتل ذلك الجدّ
الحبيب .

إنها يا حضرات المستشارين كارثة انتحار
واضحة المعالم من شيخ كبير تهدمت أعصابه
أخيراً من سماع دوى القنابل وطلقات الرصاص

قاعة محكمة الجنایات وقد ازدحمت بمجهور كبير
المنهم في قفص الاتهام ، وشهود الإثبات وشهود النفي في أماكنهم
من الصفوف الأولى .
عقب افتتاح الجلسة بقليل

الرئيس : ليتفضل السيد ممثل النيابة
النائب : يا حضرات المستشارين . أماننا اليوم جريمة
وحشية بشعة تقشعر منها الأبدان وتشمئز منها
النفوس وتتمزق لها وشائج الرحم التي أمر الله
بها أن توصل . جريمة ذهب ضحيتها شيخ
كبير في الخامسة والسبعين سنة في تلك السن
التي يعترف فيها المرء بعجزه وذهاب قوّته ،
فيتكل كل الأنكال على من حوله من أهله
وقرابه في كل ما يتعلق برعايته وحمايته . وكان
الجانى فيها شاباً مدلاً بقوّته ، هو سبط
ذلك الشيخ القاتل . تصوروا هول هذه
الجريمة وشناعتها إذ يعدد شاب في الخامسة
والعشرين إلى جدّه الخرم فيحمله بيديه
القويتين ويرى به من الدور الرابع ليتحطم
على الأرض ويتمزق أشلاء !

أنظروا معي يا حضرات السادة إلى وجه هذا
المنهم ، وتأملوا فيه جيداً ، فلن يعجزكم أن تروا
على قسائه التي تكسوها القسوة آثاراً ندية من
قبلات ذلك الشيخ الصريع !
يا حضرات المستشارين لقد وجدوا في

الرئيس : من كان في المنزل ساعة الحادث ؟
 هنريتا : أنا وكوهين زوجي وابنا إيزاك .
 الرئيس : هل علمت بأى خلاف بين أهلك وبين ابنك إيزاك ؟
 هنريتا : لا يا سيدى .
 الرئيس : متى بدأ الاضطراب العصبى عند والدك ؟
 هنريتا : من أيام الغارات .
 الرئيس : ماذا كان يصنع حين تأتبه النبوة ؟
 هنريتا : كان يصيح ويهذى بكلام غريب .
 الرئيس : ماذا كان يقول في هذيانه ؟ هل تذكرين شيئاً مما قال ؟
 هنريتا : نعم كان يقول ... لا يا سيدى لا أؤكد شيئاً .
 الرئيس : في أى حجرة كان ابنك إيزاك عند وقوع الحادث ؟
 هنريتا : لا أدري يا سيدى فقد كنت حينئذ في المطبخ .
 الرئيس : ألم تسمعى أى صياح من حجرة والدك ؟
 هنريتا : ما سمعت شيئاً .
 الرئيس : [يشير لهنريتا بالجلوس] ليتقدم والد المتهم .
 [يتقدم كوهين ليقف وهو كهل في الخمسين]
 الرئيس : هل توافق على جميع أقوال زوجتك ؟
 كوهين : نعم .
 الرئيس : كيف كانت علاقتك بحميك ؟
 كوهين : علاقة المودة والصفاء ، اعتبره كوالدى ، ويعتبرنى كولدته .
 الرئيس : ألم يقع بينك وبينه أى خصام ؟
 كوهين : قد يقع بيننا ما يقع بين الأقرباء القيمين في منزل واحد من سوء التفاهم أحياناً ولكنه سرعان ما يزول ويعود بحله الصفاء والحب .
 الرئيس : وبينه وبين ابنك إيزاك ؟
 كوهين : كان كلامهما يحب الآخر حباً شديداً ، وأشهد أن إيزاك كان يحب جدّه أكثر مما يحبى بل أكثر مما يحب والدته .

فصار يهذى بأقوال غريبة تكشف عن اضطراب نفسه وتزلزل كيانه وشعوره بذلك القلق الروحى القاتك . وখানে التماسك في لحظة غفل فيها عنه أهله فرى بنفسه من ذلك العلو الشاهق ليضع حداً لأزمته النفسية . هذه هى النتيجة المنطقية لتلك المقدمات .

أما اتهام سبطه بتعمد قتله مع عدم وجود قرينة واحدة تدل على ذلك فهو تعسف بأباه المنطقى وتستنكره الطبيعة الإنسانية ولا يجوز افتراضه لمجرد وجود خصلة من شعر المتهم في قبضة يد القتيل ، فلعلها — كما قال السيد ممثل الاتهام — تذكر حرص الشيخ على استصحابه معه في رحلته الأخيرة . [يجلس]

النائب : أيتها السادة قد سمعتم من شهود الإثبات الثلاثة الذين حضروا الحادثة وأروا القتيل وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة كيف شهدوا جميعاً أنهم سمعوه يردد اسم المتهم قبل أن يسكت إلى الأبد ، فعلام يدل ذلك ؟ ألا يدل على أنه هو القاتل ؟

الحامى : أيتها السادة ليس في أقوال الشهود الثلاثة ما يثبت أن القتيل إذ ردد اسم المتهم قد عنى أنه هو القاتل . بل ليس في أقوالهم ما يدل دلالة قاطعة على أنه قد عنى سبطه إيزاك كوهين فلعله عنى شخصاً آخر بهذا الاسم .

النائب : ما كان في البيت ساعتئذ من يحمل هذا الاسم غير المتهم .

[تدعى هنريتا أم المتهم فتقدم]

الرئيس : هل في المنزل عندكم إيزاك آخر غير ابنك ؟

هنريتا : لا يا سيدى .

الرئيس : هل يتردد على والدك القتيل أحد من معارفه يدعى إيزاك ؟

هنريتا : لا يا سيدى .

الرئيس : فكيف تفسر جريان اسمه على لسان القاتل ساعة وقوعه على الأرض ؟

كوهين : لأدري يا سيدى ، وأغلب ظنى أنه من قبيل الهذيان الذى كان يجرى على لسانه لغير غرض مفهوم .

الرئيس : هل تذكر شيئاً مما كان يهذى به ؟ كوهين : كان يهذى بكلام مشوش مختلط ببعضه ببعض فمن الصعب أن أتذكر شيئاً منه .

الرئيس : هل تظن أنه انتحز ؟ كوهين : لاشك عندى فى ذلك فقد كانت زوجتى فى المطبخ تصنع لنا قهوة بعد الظهر وكان إيزاك جالساً معى فى حجرة الطعام يلاعبنى الشطرنج .

الرئيس : وأين كان حموك الشيخ ؟ كوهين : كان لا يزال نائماً فى غرفته ، وكنا ننتظر أن

يصحو فيخرج إلينا لشرب القهوة كالعادة فلم نشعر إلا بالصباح فى الحارة ، ثم فوجئنا بالنبأ الأليم .

[يؤتى له الرئيس بالجلوس]

الحامى : يا حضرات المستشارين هل يبقى لديكم أى شك فى براءة المتهم بعد هذه الشهادة الواضحة من أبيه وأمه وهما الشخصان الوحيدان اللذان كانا معه فى المنزل ؟

النائب : لا يجوز أن نعتمد على شهادة الأب فإن أقواله تحمل طابع الحرص على تبرئة ابنه ، فهى أشبه بدفاع الحامى منها بتقرير الشاهد . أما أقوال الأم فتفى بعضها تلعم واضطراب يثيران الريبة . وأغلب ظنى أنها حائرة بين الرغبة فى إدانة قاتل أبيها والإشفاق على ابنها أن يقع تحت طائلة العقاب .

الحامى : هذه تحريضات لا تنهض بها حجة ولا يقوم عليها برهان .

النائب : أريد أن أستنطق الأم مرة أخرى . [تندمى هنريتا فتتقدم]

النائب : يا مدام هنريتا إن دم أبليك بناديك بأن تساعدى العدالة على ضبط المجرم الذى تسبب فى قتله ولو كان ابنك الوحيد .

الحامى : إنى أعترض على الأسلوب الإيجافى لتوريط الشاهدة بالتأثير على أعصابها وإيهامها بوقوع ما لم يقع .

الرئيس : يحسن تجنب هذا الأسلوب .

النائب : أمرك يا سيدى الرئيس [هنريتا] لقد قلت يا سيدتى إن الحالة العصبية بدأت عند والدك منذ وقوع الغارات على البلاد

هنريتا : نعم .

النائب : وأنه كان يهذى ويذكر فى هذيانه جهاز

الإرسال .

هنريتا : نعم .

الحامى : [مبتسماً] متى قالت ذلك ؟ إنها لم تقل شيئاً من هذا !

النائب : قالته الساعة ولا سبيل لى إنكاره .

الحامى : وماذا تقصد النيابة من وراء ذلك ؟

النائب : قد ثبت الآن بهذا أن القاتل كان يردد فى هذيانه المزعوم حكاية جهاز الإرسال .

الحامى : وأى شئ فى ذلك ؟ هذا من هذيانه الذى لا معنى له .

النائب : ستعرف عما قريب أن لكل شئ معنى .

[لهنريتا] خبرينى يا سيدتى ألم يكن عندكم

فى البيت جهاز لإرسال ؟

هنريتا : [متلذذة] جهاز لإرسال .. لا لا ما عندنا جهاز لإرسال .

الحامى : هذه أسئلة لاتتم إلى القضية بأية صلة .

النائب : أرجو ألا يقاطعنى الدفاع فللنيابة مطلق الحرية

النائب : فَمَمْلُكٌ من هو ؟
 المتهم : لا أدري اسألوه هو
 النائب : هل تعلم أنه صهيوني ؟
 المتهم : [يتردد في الإجابة] ... ؟
 النائب : أجب على سؤالى : هل تعلم أن له ميولا
 صهيونية ؟
 المتهم : لا لا أعلم .
 النائب : إنه قرر أن الجهاز ملكك أنت وأنتك أرسلته
 إليه ليخبئه عنده في بيته قبل الحادث
 بيوم واحد .
 المتهم : هذا كذب . هذا غير صحيح .
 النائب : يا حضرات المستشارين اسمحوا لى الآن أن
 أقدم إليكم شاهد الإثبات الرابع السيد توفيق
 موسىه ابن القتل وخال المتهم .
 [يتقدم حريان يرقان توفيق موسىه إلى أمام المنصة]
 المحامى : وأين كان هذا الشاهد من قبل ؟ ولماذا لم يسجل
 اسمه في قائمة شهود الإثبات ؟
 النائب : هذا كان محبوساً في ذمة الجهاز الذى ضبط
 عنده .
 المحامى : هو إذن صهيونى خائن للوطن فكيف تؤخذ
 شهادته ؟
 النائب : لم تثبت عليه تهمة الخيانة بعد، ولدي شهادة
 يريد أن يؤدبها فلا بد من سماعها .
 الرئيس : [لتوفيق] أحلف بالله وبالتوراة أنك تقول الحق
 توفيق : أحلف بالله وبالتوراة أننى أقول الحق .
 الرئيس : تفضل .. قل شهادتك
 توفيق : [ينفجر باكياً] لا أدري يا سيدى ماذا أقول .
 إن هؤلاء المجرمين ما اكتفوا بقتل أبى الشيخ
 المسكين حتى دبروا لى هذه المكيدة لزجى
 فى السجن ،
 الرئيس : وضح ما تقول

فى اتباع أية خطة ترجو من وراثها أن تلقى
 بصيصاً من النور على ظلام القضية .
 الرئيس : على الدفاع أن يكف عن المقاطعة .
 النائب : أريد الآن أن أتوجه بأسئلة إلى المتهم .
 الرئيس : تفضل .
 النائب : [للمتهم] هل كنت تملك جهاز إرسال فى
 البيت ؟
 المتهم : [بهاش] لا .
 النائب : فلمن كان جهاز الإرسال الذى جرى ذكره
 على لسان المرحوم جدك ؟
 المتهم : لا أدري . إنما كان يهنى ولا معنى لهذيانه .
 النائب : هل تنكر أنه كان يوجد جهاز إرسال عندهم
 فى البيت ؟
 المتهم : نعم .
 النائب : من الخير لك ألا تنكر فقد ضبط البوليس
 هذا الجهاز فهو عندنا . اثبتنى هذا الجهاز
 [يقف بالجهاز فيوضع بين يدي النائب]
 النائب : انظر إلى هذا الجهاز ألا تعرفه ؟
 المتهم : [يبعث قليلاً ثم يهاسك] لا لا أعرفه .
 النائب : إن رجال البوليس ضبطوه عندهم فكيف تفسر
 ذلك ؟
 المتهم : كلا ، ما ضبط البوليس فى بيتنا شيئاً . هذا
 غير صحيح !
 النائب : فأين ضبطوه ؟
 المتهم : ما يدرينى ؟ اسألوا البوليس .
 النائب : قالوا إنهم وجدوه فى بيت قريب لكم يقيم فى
 مصر الجديدة فهل تعرفه ؟
 المتهم : [فى ضيق من الاتياع] قريبة الوحيد الذى يقيم
 فى مصر الجديدة هو خالى توفيق موسىه .
 النائب : هل تعلم أنه يملك هذا الجهاز ؟
 المتهم : لا

توفيق : [في بكائه] حسبهم الله .. حسبهم الله !

الرئيس : دع البكاء الآن وأدِّ شهادتك بوضوح .

توفيق : [يتنقل الدمع من عينيه] كان والدي رحمه الله

من ذلك الطراز المحافظ من يهود الشرق الذين

لا يتجاهلون الحقيقة التاريخية الناصعة وهي أن

العرب كانوا الشعب الوحيد الذي لم يضطهدهم

من شعوب العالم ووجدوا في بلاده الطمأنينة

والرخاء والعدل . فكان رحمه الله ينثر من

بدعة الصهيونية . ويحذر الذين حولته من

عواقبها الوخيمة على مستقبل الطوائف اليهودية

في مصر وسائر بلاد العرب . ولكنه عاش حتى

رأى الصهيونية تغزو المنزل الذي هو فيه فأصبح

زوج ابنه وابنها من دعايتها المتحمسين . وظلما

نصحبها وحذرهما فلم ينفع فيهما النصيح ولا

التحذير فسكت على مضض . وقد عرضت

عليه مرارا أن يتركها ويقيم عندي ولكن تعلقه

الشديد بأختي هنريتا جعله يؤثر البقاء معها

فتركته على حريته

[ينله البكاء . ثانياً فينثرت]

الرئيس : أتم حديثك .

توفيق : وذات يوم زرتة كالعادة فوجدته مهموماً وشكا

لي أنه لمح عند إيزاك جهاز إرسال يستعمله

في حجرته بسطح البيت فكلمناه معاً وأتبناه

وأمرنا بإبعاده فوجدنا بذلك . وظننت أنه قد

فعل ؛ لي أن وقع العدوان الأثيم على البلاد

فإذا والدي يكاشفت بالحقيقة أن إيزاك لم يزل

يستعمل الجهاز عنده . فقلت له يجب علينا

أن نبذل عنه فاستمهلني قليلا حتى يهدده

هو بالتبليغ لعله يخاف وينصاع إلى تحطيم

الجهاز . وأكد لي أنه سيحول بينه وبين

استعماله على أي حال . ورجعت إلى منزلي

ذلك اليوم وأنا مبجل الخاطر بين القيام بواجبي

نحو وطني وبين شفتي على والدي الشيخ

لما أعلم من حبه الشديد لإيزاك . خاصة

بعد ما مني المعتدون بأذى فلم يعد هناك

خوف كبير على سلامة الوطن . وفي اليوم

التالي جاءني أختي هنريتا وسلمتني حقيبة

معها وإذا بداخلها الجهاز . وتوسلت لي أن

أحفظه عندي حتى لا يستعمله إيزاك . فقررت

قليلا بهذا الحل . غير أنها لما انصرفت من

عندي تحيرت ماذا أفعل بالجهاز أأخيه أم

أعطيه . ولم تغرب شمس ذلك اليوم حتى

طرق البوليس منزلي فوجدوا الجهاز . وساقوني

إلى الحبس . وحتى تلك اللحظة لم يخطر ببالي

أنها كانت مكيدة دبّرت لي . إذ ظننت أن

أحدًا لمح أختي تدخل منزلي بالحقيبة فارتاب

بما في داخلها .

وبت ليها في السجن وأنا حائر ماذا

أصنع ؛ أأفشي الحقيقة أم أكتتمها . وفي

الصباح بلغني خبر مقتل أبي على تلك الصورة

البشعة . ففهمت كل شيء . ففهمت أن إيزاك

وأباه هما اللذان ارتكبا هذه الجريمة الشنعاء

ليخلصا من الشيخ خشية أن يبلغ عنهما .

وأتهما دبّرا مكيدة لإرسال الجهاز إلى بيتي ثم

بلغا عني ليخلصا كذلك مني لما يعلمان من

شدة وطناني عليهما فيخلو لهما الجو لحياة الوطن

كما يشتهيان .

الرئيس : هل تمت شهادتك ؟

توفيق : نعم .

النائب : يا حضرات المستشارين : لا أحسب بعد هذا

البيان المستفيض من الشاهد إلا أنكم اقتنعتم

بأن الممهم لإيزاك هو الذي ارتكب الجريمة .

وأن أباه وأمه تسرا عليه . وأن ما ادعياه من

إلقائه من ذلك العلو الشاق ؟ ويريد الدفاع أن يستنتج أنها حادثة انتحار . لماذا انتحر هذا الشيخ ؟ لأن أعصابه أنهارت من سماع دوى القنابل . هذا تفسير أعجب من سابقه . في البلد آلاف الشيوخ مثله قد سمعوا ما سمع وما علمنا أن أحداً منهم قد انتحر أو حدث نفسه بالانتحار .

[يهز كوهين]

كوهين : هل يأذن لي سيدى الرئيس ؟

الرئيس : تفضل . ماذا عندك ؟

كوهين : يعز علي يا سيدى أن أقف هذا الموقف ولكنى مضطر الآن وقد ذكرت مسألة الصهيونية الأثيمة . واجترأ هذا الصهيونى توفيق موسى أن يلمصها بنا ليرى نفسه — أن أكشف لكم الحقيقة كلها . لقد كان المرحوم والد زوجى من غلاة الصهيونيين ومن أشد المتحمسين لقيام دولة إسرائيل اللعينة .

توفيق : [يصيح] هذا كذب ! هذا بهتان !

الرئيس : [لتفريق] لا تقاطعه .. دعه يكمل حديثه .

كوهين : كان المرحوم لاحديث له إذا خلا بنا إلا عن الصهيونية وعن دولة إسرائيل كيف تحقق بها وعد الله لشعبه المختار . وكيف أن على كل يهودى أن يناصرها ويؤيدها وإلا خرج من دينه واستوجب عقاب الله . وكنت أنا وابنى إذا ناقشناه فى ذلك صرخ فى وجوهنا : أنتم كفصرة . فكنا نكف عن مناقشته رعاية لشيخوخته .

توفيق : يا ناس هذا كذب !

الرئيس : اسكت !

كوهين : ولما وقع العدوان الثلاثى على مصر ابتهج الشيخ ابنهاجاً كبيراً ولا سيما فى تلك الأيام الحرجة التى خيل إليه فيها أنها مسألة ساعات وتسلم

حكايه الانتحار لا يقوم عليه دليل . يا حضرات المستشارين إننا أمام جريمة مزدوجة : جريمة قتل وخيانة عظمى للوطن .

الحامى : أبها السادة كيف يجوز لنا أن نثق برجل ضبط البوليس عنده دليل خيانتة للوطن ؟ ماذا تنتظرون من مثل هذا الرجل إلا أن يسمى لتبرئة نفسه بأى سبيل وقد وجد الفرصة فى هذه القضية فسولت له نفسه وهو بين جدران الحبس أن يولف هذه القصة الخيالية لينفى عن نفسه تهمة الخيانة العظمى ولوضحى بابن أخته البريء الذى وضعته الظروف المشثومة فى قفص الاتهام .

[تدمى الشاعدة هريتا فتتقدم]

الرئيس : هل حقاً أنك ذهبت بالجهاز من بيتك إلى بيت أخيك وسلمته إليه كما زعم ؟

هريتا : [بعد تردد طويل] لا يا سيدى هذا غير صحيح .

الحامى : ألم أقل لكم إنها قصة لتفتأ هذا الشاهد

ليرى نفسه من التهمة الخاصة به ؟ لا نستطيع أن نعتمد على أقوال أم المتهم الآن النائب : لا نستطيع أن نعتمد على أقوال أم المتهم الآن بعد ما وجهت إليها تهمة التسر على ابنها وزوجها فى حيازتهما للجهاز الإرسال . فمن الطبيعى أن تنكر أنها حملت الجهاز إلى بيت أخيها . فلنترك قضية الجهاز إلى حين . ولنعد إلى قضيتنا الأصلية . لقد ثبت أن القاتل نطق باسم المتهم قبل أن يفارق الحياة كما وجدت فى قبضة يده خصلة من شعر المتهم فافسّر ذلك ؟ يزعم الدفاع أن ذلك لما لإيزاك هذا من مكانة فى نفس القاتل . تفسير خيالى .

أليس أقرب من ذلك إلى المنطق أن القاتل ذكر اسمه لأنه هو القاتل . وأن وجود خصلة الشعر فى قبضة يده نتيجة الدفاع عن نفسه فى عراكه المستميت قبل أن يتمكن المجرم من

أيك الذى ربأك والذى كان يحبك حباً جماً .
ما كفاهم أن قتلوا أباك حتى نسبوا إليه هذه
التهمة الشنيعة فجعلوه صهيونياً وكان عدواً
للصهيونيين ! هريتا .. تكلمى يا هريتا ..
قولى الحق !

[تدمى هريتا فتندم]

توفيق : حلفها ياسيدى .. حلفها بالتوراة أن تقول
الحق .

الرئيس : احلفى بالتوراة أن تقولى الحق .

هريتا : [بسوت مرتعش] أحلف بالتوراة أن أقول الحق .

الرئيس : تذكرى ياسيدتى أن واجبك نحو الوطن ونحو
العدالة أن تقولى الحق .

هريتا : [فى حيرة لا تتكلم] ؟ . . . ؟

الرئيس : أيهما قال الصديق : زوجك أم أخوك ؟

هريتا : . . . ؟

الرئيس : تكلمى ؟

[تتربع هريتا وتضطرب وتسقط منثيا عليها]

الرئيس : ترفع الجلسة !

« ستار »

بلادنا العزيزة للمعتدين ، وكنا ننكر عليه
ذلك فيقول لنا اذهبوا أنتم إلى الجحيم . غداً
سأطالب بشفتكم يا كفر !

توفيق : يارب السباء انتقم للشيخ المظلوم !

كوهين : ولكن لما ثبت الشعب الباسل ، ووقف وقفته
المجيدة فى بورسعيد وغيرها ، ومنى المعتدون
أعداء الإنسانية بالهزيمة المنكرة ، وفقدت
إسرائيل عطف جميع شعوب العالم حين جئت جنون
الشيخ وركبته حالة عصبية مخيفة وصار يقول :
لن أعيش بعد اليوم .. سأموت .. سأنتحر .
وكنا نظن أنه يهذى وما خطر ببالنا أنه سيقدم
على الانتحار بالفعل .

الرئيس : هلبقى عندك ما تقوله ؟

كوهين : لا ياسيدى ولولا الضرورة ما أعلنت هذه
الحقيقة ،

توفيق : إياكم أن تصدقوا هذا المجرم . هذا كذب .

هذا بهتان [يلتفت إلى أخته] هريتا أنتهى

العزيزة .. لا حق لك أن تسكنى على هذا

الإجرام الكبير فى حق أيك المسكين ..



نقد الكتب

أو إضاحاً من المعاصرين عن آباؤهم أو إخوتهم
أو أقاربهم ممن أراد الترجمة لهم - فإنه وفق ، بجهده
هو وبيحته وتجنسهم المشاق ، إلى تحقيق ما أراد ، ولم
يشبه هذا التراخي عن بلوغ الغاية .

...

أما طريقته في الطبعة الجديدة فهي مختلفة عن
الطبعة السابقة بعد أن اتسعت الآفاق أمامه وكثرت
التراجم ، فقد اهتدى إلى طريقة تيسر للباحثين عن
بعض التراجم ما كانوا يجدون من جهد أمام وحدة الأسماء
في مثل « أحمد بن محمد » أو « محمد بن عبد الله »
أو « محمد بن محمد » إذ كان على الباحث أن يجيل النظر
في عشرات الصفحات حتى يصل إلى غايته ، فسهل
المؤلف ذلك في الطبعة الجديدة بإضافة تاريخ الوفاة ،
ورتب الأسماء المماثلة على السنين ليصل الباحث إلى
الترجمة دون عناء .

وهذه الطريقة التي اهتدى إليها الأستاذ الزركلي
جديرة بأن تتبع في كتب التراجم والسير .

...

وأضاف إلى هذه التراجم ترجحات لبعض رجال
الاستشراق الذين خدموا العربية من خلفوا آثاراً فيها :
تأليفاً أو نشرًا لمخطوطات من تراثها الخالد ، ثم توسع
فأدخل في عدادهم طائفة ممن كتبوا في لغاتهم عن العرب ،
وإن لم يظهر لهم أثر بالعربية ، وحرص على أن يكتب
بالعربية الأسماء الأجنبية كما ينطق بها أهلها على الأغلب ،
وذلل - بتعدد الإحالة إليها في مظان وجودها - عقبة

(١) الأعلام

قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء
من العرب والمستعربين والمستشرقين
تأليف الأستاذ خير الدين الزركلي

- عشرة أجزاء ، مجموع صفحاتها ٣٦٨٠ صفحة من القطع الكبير -
مطبعة كوستا توماس بالقاهرة

منذ ثلاثين عاماً ظهرت الطبعة الأولى من هذا
الكتاب الذي أمضى مؤلفه الجليل الأستاذ خير الدين
الزركلي - سفير المملكة العربية السعودية ومناوبها
الممتاز في المغرب - عشرة أعوام في تأليفه ، فتلقته
الدوائر العلمية حين ذاك بالتقدير ، وأخذ الكتاب
مكانته في صدر المراجع التي لا يستغنى عنها مثقف .
ثم مضت الأعوام بعد ذلك ، والمؤلف أخذ في
مراجعة كتابه بالدرس والتحقيق من جديد بغية الكمال -
على الرغم من مشاغله وأسفاره بين الكفاح السياسي
والعمل الدبلوماسي - فقد أمضى هذه الحقبة متنبهاً
ما ظهر من كتب السير والتراجم ، مستدركا بعض ما فاته
أو عارضاً ما عند أصحابها على ما عنده ، وهو جهد
كان يقف به طويلاً متلمساً الصواب بين التعارض في
الروايات ، وباحثاً عما يطمئن إليه من أصدق الروايات
وأصحها . ثم رجع إلى المخطوطات التي لم تكن قد
طُبعت عند ظهور الكتاب في طبعته الأولى ، فعاد
إليها متصفحاً ومقتبساً منها أرقام صفحاتها وأجزائها
لييسر على القارئ الباحث الرجوع إليها .
وعلى الرغم من تراخي بعض من تلمس عندهم خبراً

تراجهم لمن انتقلوا إلى رحمة الله في الفترة التي كان الكتاب فيها رهن الطبع أو من ماتوا بعد ظهور الكتاب .
وكل ما يرجوه الباحثون والمتفحصون بهذا المعجم النفيس والمقدرون لجهد الأستاذ المؤلف : هو ألا يطول بهم الانتظار لبقية ملاحق هذا الكتاب .

على أنه قد وقع لنا من قبيل المصادفة ملاحظة لا تقلل من أهمية الكتاب : فإن تشابه الأسماء قد يوقع الناس في لبس حتى في المسائل العامة . فقد ورد في الجزء الأول (ص ٣٢) ترجمة لاثنتين هما : إبراهيم رمزي المولود في القيوم والمتوفى سنة ١٩٢٤ . وإبراهيم رمزي الكاتب المسرحي المولود بالمنصورة والمتوفى سنة ١٩٤٩ وهو أخو المؤرخ محمد رمزي . وذكر بين مؤلفات كل منهما رواية « المعتمد بن عباد » . وقد رجعت إلى ما أورده الأستاذ يوسف أسعد داغر في كتابه « مصادر الدراسة الأدبية » ج ٤٠٢/٢ - ٤٠٣ من مؤلفات إبراهيم رمزي الكاتب المسرحي . فوجدته ذاكراً له ٢٨ مسرحية بين موضوعه وترجمته ومقتبسة . لم أجد بينها رواية « المعتمد بن عباد » ... ولعل الأستاذ الجليل يحقق هذا في استدرأكاته المقبلة .

إن ظهور الطبعة الثانية من كتاب « الأعلام » بهذا الشمول الواسع . والتحقيق الدقيق . والسعي وراء الكمال : في الوقت الذي تزداد فيه الدعوة إلى إخراج موسوعة عربية كبرى : يُعَدُّ دعامة قوية في هذا البناء الضخم في ناحية التراجم . وإن قيام الأستاذ المؤلف وحده بالعبء الكبير في هذا الباب لَسَمَلٌ جليل يستحق التقدير كل التقدير . وإن تواضع صاحبه فقال : « وما أطمع من وراء ذلك في أكثر من أن يكون لي ، في بنيان تاريخ العرب الضخم رملة أو حصاة » .

اختلاف النطق بين أمة وأخرى في الاسم الواحد . فهناك مثلاً Ignace بلفظ بالفرنسية « إينيساس » وبالألمانية « إغشتانس » Ignaz . ويكتبه آخرون « إغناطيوس » و « إيفغاز » . و « إغشاز » وهو بالإيطالية Ignazio وبلفظ الإيطاليون « إينياتسيو » .

كما أنه نشر هذه الأسماء بما يحتمل أن ينطق به بعض الناس محبلاً إلى مكان الاسم في الموضع الذي استقر فيه بنطقه الأصيل .

وتماز هذه الطبعة الجديدة إلى جانب الزيادات والإضافات والتحقيقات بصور طائفة كبيرة ممن ترجم لهم . وبما دمج من خطوطهم . وذلك في المعاصرين . أما من تقدم بهم الزمن فقد رأى أن ينشر لهم ما قد يحل محل الصورة من توقيع أو إجازة أو تملك . فنظر فيها بين يديه من أسانيد وأثبات ورقاع . ثم سعى متقبلاً عن خطوط المصنفين في أوائل كتبهم وأواخرها وبين سطور ما نسخ على عهدهم منها . فوفق خلال رحلاته إلى الظفر بخطوط لم يكن يحلم ببقيائها . وفتحت أمامه أبواب المتاحف والمكتبات ومخلفات الخزائن السلطانية والبيوت العربية في القيد . يضاف إليه ما أمده به إخوانه .

وهو في هذا العمل يرى أن الخطوط - إلى جانب قيمتها الأثرية - فائدٌ من أرواح أصحابها أبدية الحياة . يكن فيها من معاني النفوس ما لا تعرب عنه الأجسام . فأصبح الكتاب بذلك مرجعين : أحدهما تاريخي . والآخر فني . وبلغ عدد الصور والخطوط ١٥١١ شكلاً .

وقد أفرد الجزء العاشر من هذا المعجم للاستدراكات على ما في الأجزاء السابقة . فهو متم لها . يصحح خطأ . أو يصوب رواية . أو يضيف زيادة . وواعد بإلحاق هذه الأجزاء بأخرى أعدها شاملة ما جد من

منافسات على جبل طارق انتصر يوسف في معركة منها على أنجي السلطان أبي سعيد عبد الله المعروف بسيدى عبسو . وقبض عليه هو وجملته من أصحابه ثم فك أسرهم وأكرمهم . وأمدّه بعد ذلك بالمال والرجال وسلطه على أخيه أبي سعيد فشغب عليه . وفي الديوان قصائد كثيرة تشير إلى هذه المنازعات والمنافسات .

وهذا الجانب من شعره في حاجة إلى دراسة واسعة لعلها تكشف عن أشياء كثيرة . فإن تلك الفترة في تاريخ المغرب من أعرض فترات التاريخ . كما انطمست المعالم التاريخية في غرناطة أواخر عهد بني الأحمر حتى أنها - كما يقول محقق الديوان - لم تبسط أحداثها وأشخاصها في كتاب . أو تقرأ مستوفاة في ديوان . اللهم إلا لحاحات قليلة جداً لا ارتباط بينها ولا كبير فائدة فيها . وهي مشوثة هنا وهناك . ومن هنا جاءت قيمة هذا الديوان من الناحية التاريخية .

http://Archivebeta.Sakrit.com

أما مخطوطة الديوان فقد عمر عليها بناحية سوس السيد الأستاذ محمد المختار السوسي عند السيد عبد الله الكدماني . فقدّمها السيد المختار إلى الأستاذ عبد الله كثنون لنشرها . فقام بهذا العمل الكريم . وأطلعنا على جانب كان مستوراً من جوانب التاريخ بين الأندلس والمغرب .

(٣) قصة الحضارة

تأليف ول ديورانت - ترجمة الأستاذ محمد بدران - الجزء الأول من المجلد الخامس - ٣١٦ صفحة من القطع الكبير مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

هذه الموسوعة الضخمة التي اختارها الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية وأنفقت على ترجمتها من أجل الكتب التي ظفرت بها المكتبة العربية . فقد أحس مؤلفها أن الطريقة المعتادة في كتابة التاريخ مجزأة

(٢) ديوان ملك غرناطة يوسف الثالث

حققه وقدم له ووضع فهرسه الأستاذ عبد الله كثنون ٢٦٠ صفحة من القطع الكبير - نشره معهد مولاي الحسن بطولون

حبيب إلى نفسي أن أكتب الآن عن كتاب ورد لي من قطر عربي شقيق . هو مَرَاكُش . وأن تكون الكتابة عنه استجابة لما جاء في كلمة العدد السابق من « المجلة » التي صدر بها . وهي محاولة وصل هذه المجلة بعشرات المئات من قرائها ومؤيديها في الوطن العربي الكبير .

وحبيب إلى نفسي أيضاً أن أشهد من أبناء هذا القطر العربي الشقيق عناية بآثار الأقدمين واهتماماً بتحقيقها ونشرها .

فأما الكتاب الذي أشير إليه فهو ديوان شعر نظمه ملك غرناطة يوسف الثالث ابن يوسف بن محمد الغني بالله . وهو الثالث عشر من ملوك بني الأحمر النصارين أصحاب غرناطة . وكانت ولايته بعد أخيه محمد بن يوسف سنة ١٤٠٧ وامتدت هذه الولاية إلى سنة ١٤١٧م . وقد ذكرى المقرئ صاحب « نفع الطبيب » في كتابه « أزهار الوياض » (ج ١٢) أنه رأى بتلمسان كتاباً ملوكياً من تأليف بعض سلاطين بني الأحمر . حفيد ابن الأحمر المخلوع سلطان الأندلس الذي كتب له ابن زمرك بعد ابن الخطيب .

وفي الديوان إلى جانب شعر الغزل والنسيب والوصف والمدح والثناء قصائد تصور لنا جوانب تاريخية ومنازعات سياسية كانت بين الملك الشاعر وملك المغرب المعاصر له وهو أبو سعيد المريني الأصغر الذي حكم من سنة ٧٠٩-٨٢٣ هـ (١٣٩٧ - ١٤٢٠ م) . وكان صاحب الديوان يخاف منه على مملكته . شأنه في ذلك شأن أسلافه من قبله في خوفهم من أسلاف أبي سعيد . وجرت بينهما

للدول الأوروبية من الإصلاح البروتستانتي إلى الثورة الفرنسية . والخامس تراثنا الحديث وفيه تاريخ الاختراع والسياسة والعلم والفلسفة والدين والأخلاق والآداب والفن في أوروبا منذ تولى نابليون الحكم إلى عصرنا الحاضر .

وقد اضطلع بعبء ترجمة هذه الموسوعة الدكتور زكي نجيب محمود والأستاذ محمد بدران فنقلها نقلاً أميناً . وأضافا في الهوامش تعليقات تفسر عبارة ، أو تشرح إشارة تاريخية ؛ وذلك في أسلوب مشرق .

وصدر أخيراً الجزء الأول من المجلد الخامس — وهو الجزء الثامن عشر من أجزاء هذه الموسوعة — بعنوان « النهضة » وفيه يروى تاريخ الحضارة في إيطاليا من مولد بترارك حتى ممات تيشيان ، أى من سنة ١٣٠٤ إلى سنة ١٥٧٦ ؛ إذ كانت إيطاليا مهد النهضة الذى نشأت فيه وتفرعت ، ثم فاضت منه على سائر أوروبا . وقد راعى الأستاذ محمد بدران في تعريب الأسماء سواء منها أسماء المدن أو الأشخاص — نطقها بالإيطالية قدر المستطاع . وسيتبعه بالجزء الثاني والثالث من هذا المجلد؛ لينشر بعد ذلك المجلد السادس الذى أخرجه المؤلف منذ عام ؛ وهو عن النهضة في غير إيطاليا من العالم — في أوروبا وآسية — وقد شرع الأستاذ بدران في ترجمة هذا المجلد أيضاً .

ونحن لايسعنا إلا أن نحكي الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية على هذا الاختيار الموفق، راجين أن تعنى باختيار مثل هذه الموسوعات والعمل على ترجمتها ونشرها؛ فقسدى — إلى جانب ما أسسدت — يداً للثقافة ، وتعنى المكتبة العربية بمثل هذه الثروة العظيمة .

حسن كامل الصيرفي

أقساماً؛ كل قسم منفصل عن غيره، أى يتناول جانباً واحداً، طريقة مجففة بما في الحياة الإنسانية من وحدة . إذ يجب أن يكتب عن جميع الجوانب مجتمعة مشبكية . لذلك عُنِيَ بكتابة تاريخ للمدينة بقص فيه ما أدته العبقريّة وما أدّاه دأب العاملين في ازدياد تراث الإنسانية الثقافي؛ على أن يكون هذا السرد القصصى مصحوباً بتأملاته في العلل ووصف الخصائص وما ترتب من نتائج لما أصابه الاختراع من خطوات التقدم ، ولأنواع النظم الاقتصادية . والتجارب في ألوان الحكم . وما تعلقت به العقيدة الدينية من آمال ، وما اعتور أخلاق الناس ومواضعاتهم من تغيرات . وما في الآداب من روائع . وما أصابه العلم من رقي ، وما أنتجته الفلسفة من حكمة ، وأبدعه الفن من آيات .

وجعل الكتاب مجلدات مستقلة؛ بدأها بالشرق لئلاّنه كان مسرحاً لأقدم مدينة معروفة فحسب، بل لأن مدنياته كانت البطانة والأساس للثقافة اليونانية والرومانية . فهو يرى أن ما يشتمع به العالم من مخرعات ، وما ينعم به من نظم اقتصادية وسياسية ، ومن علوم وآداب ، ومن فلسفة ودين ؛ يرتد إلى مصر والشرق . ويرى كذلك أن التعصب الإقليمي الذى ساد كتابة التاريخ التقليدية حين جعل هذا التعصب بدء رواية التاريخ من اليونان لم يعد مجرد غلظة علمية ، بل ربما كان إخفاقاً ذريعاً في تصوير الواقع ، ونقصاً فاضحاً في ذكائنا .

لذلك قصر المؤلف المجلد الأول على التراث الشرقى وهو تاريخ المدينة في مصر والشرق الأدنى حتى وفاة الإسكندر ، وفي الهند والصين واليابان إلى اليوم . والثاني عن تراثنا الكلاسيكى وهو تاريخ المدينة في اليونان ورومة والمدنية في الشرق الأدنى إذ هو تحت السيادة اليونانية والرومانية . والثالث عن تراثنا الوسيط وفيه أوروبا الكاثوليكية والإقطاعية والمدنية البيزنطية والثقافة ثم النهضة الإيطالية . والرابع عن تراثنا الأوروبي وهو تاريخ ثقافى

الحياة الثقافية في شبر

مائة سنة على قناة السويس

في يوم ٢٥ من أبريل سنة ١٨٥٩ ضُرب أول معول في الأرض ، من ناحية البحر الأبيض ، إيذاناً ببدء العمل في شق قناة السويس . كانت الرؤية المصرية ترفرف على رؤوس عدد من الموظفين والعمال المصريين . وكانت الأرض بطبيعة الحال مصرية ، ولكن اليد التي رفعت أول معول فشقت به أديم الأرض لم تكن يداً مصرية .. كانت يداً فرنسية ، هي يد فرديناند ديلبس !

وفي ١٥ من أغسطس سنة ١٨٦٩ — أي بعد أكثر من عشر سنوات — ضرب آخر معول في البحر الذي كان يحجز ماء البحر من دخول البحيرات المرة ، فتم بذلك الاتصال بين البحرين الأبيض والأحمر ، وتم بذلك أيضاً شق قناة السويس .

في هذه السنوات العشر كان أكثر من اثني عشر ألفاً من العمال المصريين يشتغلون في الحفر ، ونقل التراب والطين ؛ كانوا يشتغلون « بحرة » بلا أجر ! وكان تسعة آلاف عامل مصري غيرهم يشتغلون في حفر ترعة المياه العذبة التي أجريت من النيل إلى القناة ، وفي غير ذلك من الأعمال ، وكانوا أيضاً يعملون « بحرة » بلا أجر !

هكذا كان ينص « فرمان » الذي منح به سعيد

ديلبس امتياز شق القناة . فلما ألغت مصر بعد ذلك السخرة ، وحرمت أن يشتغل عامل بلا أجر ، وأرادت أن تفرض هؤلاء الأنوف المسخرين من العمال أجراً ، رفض ديلبس أن يفرض وأن يدفع ، مستمسكاً « بحقوقه » بمقتضى فرمان الذي منحه إياه سعيد ، واحتكم إسماعيل في هذا الخلاف إلى إمبراطور فرنسا ، نابليون الثالث

— وديلبس فرنسي — فحكم الإمبراطور على سعيد ، أى على مصر المسكينة يومئذ ذلك ، بأن يدفع ٨٤ أربعة وثمانين مليون فرنك إلى ديلبس تعويضاً عن الإخلال بشروط فرمان الذي أصدره سعيد ! .. وقال العارفون يومئذ ذلك إنه لولا حاجة ديلبس وشركته إلى المال ، ما قبل هذا التعويض القليل ! .. ولا ستأنف أو التمس من نابليون أن يضاعفه أو يزيده . وديلبس فرنسي ! ..

وفي السابع من شهر نوفمبر من تلك السنة (١٨٦٩)

أقام إسماعيل حفلاته الباذخة المسرفة لافتتاح القناة . تلك الحفلات التي أدهشت ملوك أوروبا وعظماها ونحلت ألبابهم وأعادت إلى أذهانهم وخيالهم ذكريات ما سمعوا وقرأوا عن ألف ليلة وليلة وهارون الرشيد . والتي قالت الإمبراطورة أوجيني بعد أن شهدتها إنها لم تر في حياتها ما يبلغ مبلغها من الروعة والبذخ والبهاء ، وكتبت ذلك في رسالة إلى زوجها الإمبراطور .

تلك الحفلات التي أنفق فيها إسماعيل ، من مال الفلاح الذي شق القناة بلا أجر ، أكثر من مليون ونصف المليون من الجنيهات . كانت في ذلك الوقت تساوي سدس ميزانية الحكومة المصرية كلها .

ولا بأس هنا من أن نتوسع قليلاً في حديث هذه الحفلات ، ففيها من العبرة شيء كثير ، ومن الحسرة أيضاً شيء كثير ، وحديثنا هنا مقصور على إجمال ما فصله مؤرخ منتصف هو على باشا مبارك . وعلى مبارك ، كما نعلم ، كانت بينه وبين أبناء محمد علي ، في الجملة ، مودة وثيقة ، وعلى الأخص بينه وبين إسماعيل وقد تعلم في

ضيوف إسماعيل إلى السويس ، ومنها إلى القاهرة . وأقام فيها كثير منهم ، في ضيافة إسماعيل ، الوقت الذي شاءه . وكثير منهم قام بما يشتهى من الرحلات عن طريق النيل . وكانت رحلاتهم وزهراتهم في جميع الأوقات التي أمضوها في مصر حتى عودتهم إلى بلادهم ، بنفقة إسماعيل أيضاً .

أما الإمبراطورة أوجيني فقد خصها إسماعيل بعناية فائقة ، إذ هيأ لها رحلة إلى الشلال خصص لها ست عشرة سفينة - لها ولخاشيتها - وكان الطعام والشراب والفاكهة وغيرها ينقل على السفن من القاهرة إلى حيث تكون الإمبراطورة في طريق رحلتها . ودامت الرحلة على النيل اثنين وعشرين يوماً ، كان إسماعيل « في كل لحظة » - على حد تعبيره على مبارك - بهم بالسؤال عن الإمبراطورة وراحته وسرورها . مع أنه أمر بأن يرافقها في الرحلة كل من ابنه الأمير حسين كامل - السلطان حسين فيما بعد - ورياض باشا .

وفي ٢٢ من يوليو سنة ١٩٥٦ أعلن جمال عبدالناصر ، باسم مصر ، تأميم القناة ، أي انتزاع الحق من مقتصبيه وردّه إلى أصحابه بعد طول الحرمان ، وطول الصبر ، وطول المهانة .

هاتان صورتان متقابلتان - أو متناقضتان - نلتقي بهما ونحن نذكر قناة السويس ، وكيف شقت ، واحتفل بافتتاحها قبل مائة سنة .

أما الصورة الأولى فتذكرنا بهؤلاء الألواف من أجدادنا التعمساء الذين حملت أيديهم القووس و« المقاطف » ، وحملت أجسامهم ما تكاد تعجز عن حمله من الأمراض والأوجاع والأسقام ، وحملت قلوبهم ما تكاد تعجز عن حمله من المرارة والألم والحسرة على فراق أولادهم وزوجاتهم وأهلهم ، ليسيروا بالقهر والغلبة ، يربطون من أرجلهم أو أيديهم ويساقون بالعصى

فرنسا مع أنجال محمد علي ، وبنفته ، وتولى أعظم المناصب من يد أبنائه هؤلاء . ومع ذلك كله نحس في حديثه عن هذه الحفلات روح التعجب والحسرة والسخط . وكان على مبارك عند افتتاح القناة وزيراً لثلاث وزارات : هي الأشغال والمعارف والأوقاف ، ومديراً للسكة الحديدية . فهو لذلك حجة ثقة فيما يتحدث به عنها . وفوق ذلك اختاره إسماعيل للإشراف على تنظيم حفلات الافتتاح هذه . وأمره بأن يهيئ كل ما يستطيع من وسائل الراحة والسرور والمتعة لضيوفه من ملوك أوروبا وملكاتهن وعظماهن .

يقول على مبارك ما ملخصه :

سافر إسماعيل بنفسه إلى أوروبا ليدعو ملكاتها وملوكها لحضور الحفلة ، فلما رجع أخذ يشرف بنفسه على إعداد القصور التي يقيمون فيها ، وعلى دار الأوبرا التي بنيت وفرشت وأضيئت بالترابيات الفاخرة وأعدت للتمثيل ، في أربعين يوماً ، وكان يشرف أيضاً على نظام البواخر النيلية التي تعدّ لنزولهم ، وعلى ما يقدم لهم فيها من طعام وشراب . وأصدر أمره لعل مبارك بأن يباح ركوب سكة الحديد بالمجان في جميع الدرجات ، بنفقة الحكومة . وبنيت سراى الإسماعيلية خصيصاً لاستقبال الضيوف وإقامتهم . وكان من هؤلاء الضيوف : الإمبراطورة أوجيني ، زوجة نابليون الثالث وضيقة إسماعيل المفضلة ، وإمبراطور النمسا ، وولي عهد ألمانيا ، وولي عهد إيطاليا ، وعشرات من أمراء أوروبا وعظما رجالاتها . وسارت السفن بهؤلاء الضيوف في أجمل زينة من بورسعيد تنشق مياه القناة . فلما وصلت الإسماعيلية أقاموا فيها ليلة قل أن شهد الناس لها مثيلاً ، ليلة أدهشت هؤلاء الملوك والأمراء الذين قضوا أيامهم ولياليهم بين أبهى مظاهر النعيم والترف .

ويقول على مبارك : إن الذين شاهدوا هذه الحفلة بلغوا ما في ألف ، نصغهم من الأجانب . ثم سافر

مناسبتها وموضوعها ، تجند لها الدولة صفوة الباحثين الفاقهين من العلماء الذين يستطيعون أن يقدموها لمصر والعالم . وتضع الدولة أمامهم جميع الوثائق الخاصة والمراجع التي صدرت وكتبت عن قناة السويس في هذه المرحلة الطويلة ، وما أكتُرها باللغات الفرنسية والتركية والإنجليزية والعربية وغيرها . كذلك أرى أن تقيم الجمهورية العربية المتحدة في مناسبة تمام الستين المائة ، مهرجاناً عالمياً في القاهرة أو في مدن القناة — أو في كليهما — ولا أزعم لنفسى الحق فأدخل في تفصيلات هذا المهرجان ، وكيف يكون ، فللمعارض والمهرجانات قوم مختصون أترك لهم أمر هذه التفصيلات وهذا التنظيم . وكل ما أقوله : إنه يجب أن يقيم مهرجان يليق بهذه المناسبة وموضوعها . وليس المهم أن يقع في موافقة الزمن التاريخي لتمام الستين المائة ، بل المهم أن يكون مهرجاناً يليق ، كما قلنا بهذه المناسبة ، ولو تأخر عن الموافقة التاريخية لها .

محمود الشرقاوى

الشاعر الإسباني أنطونيو ماتشادو

بمناسبة مرور عشرين عاماً على وفاته

احتفل العالم الإسباني أخيراً بمرور عشرين عاماً على وفاة الشاعر أنطونيو ماتشادو الذى يعدُّ أصدق من يمثل بشعره الغنائى الجليل المعروف فى تاريخ الأدب الإسباني بجيل ١٨٩٨ .

ولم يقتصر المدلول التاريخى لهذا الجليل على اتخاذ موقف معين بإزاء الحياة وإنما سلك سبيلاً جديدة فى الأدب فتوحى التفصيل والتحليل ، ونأى عن الأسلوب الخطائى البراق الذى كان المثل الأعلى للأدباء من قبل ، وأثر تركيز الفكرة والانطلاق على السجية والتغذى بفلسفة معينة سواء فى المقالة أو فى القصة أو فى الشعر الغنائى .

وأنطونيو ماتشادو ، الذى ولد سنة ١٨٧٥ ، شاعر يستمد كيانه الشعرى من الأسى المتأصل فى نفسه مع

و « الكراييج » إلى حيث يعرفون أو لا يعرفون . من أثقله منهم الضعف أو المرض فتناقل سيره مرعماً ، أهوى الجالودن بالسوط على ظهره لينشط ويسير . ثم يكون غذاؤهم بعد ذلك الخبز الجاف والملح وأعشاب الأرض . وشربهم الماء العكر ، أو ماء المستنقعات ، وكَم منهم من أعجزه تحمل هذا كله فسقط من بين إخوانه فى الصف ، وإخوانته فى الشقاء ففككوا وثاقه وتركوه . لم يقف أحد ليودعه أو ليواريه التراب . فكان صيداً للحدأة والغراب ، وبهشة للذئب والتعالب والكلاب . وكَم منهم من رفع يديه بالقأس لضرب به وجه الأرض ، أو حمل « المقطف » لينقل ما فيه ، فانكبَّ على وجهه وفأسه صريعاً قتله الجوع والضعف والإرهاق ، أو هوى تحت « مقطفه » ميتاً ، فكان التراب الذى حملته كتفاه ، قبره ومثواه . لم يغسل ولم يكفن ولم يكرم كرامة الموت فيدفن فى باطن الأرض . فكان خيراً منه الغراب الذى وارى أخوه سواته !

أما الصورة الثانية فهى تلك المهرجانات التى أوجزنا وصف ما جرى فيها من ترف وسرف ، وما تلاها فيها من بهاء وأضواء . من هاتين الصورتين المتقابلتين أو المتناقضتين يستطيع أهل الفن فى القصة والمسرح والغناء أن يستوحوا أو يبدعوا منها أشياء وأشياء فعماسهم أن يفعلوا

• • •

وفى الخامس والعشرين من هذا الشهر — أبريل — إذن ، تمَّ مائة سنة على بدء شق القنساء ، وفى هذه الستين المائة كان تاريخ القناة ، وكانت مشكلاتها ، وكان تأثيرها على مصر . وتعوديقها لاستقلالها بحجة أنها « شريان الإمبراطورية البريطانية » وطريقها إلى الهند . كان ذلك كله ، وغيره ، من أبرر المعالم فى تاريخ مصر الحديث .

تاريخ قناة السويس فى هذه المائة من السنين يحتاج ، فى اعتقادى ، إلى موسوعة ، جديرة

آراء يتردد فيها تشاؤم شوبنور، وآراؤه في الموت والحياة .
وقصيدته « المسافر » وهي من عيون شعره الأول ترمز
لحظة في حياته تنبض بالكآبة والإخفاق والألم العميق .



أنطونيو ماتشادو

وفي هذا يقول :
أكلاسيكي أنا أم رومانتيكي ؟ لا أدري
وإنما أود أن أرسل شعري كما يرسل القائد حسامه
حسامه الذي أشبه باليد التي ترفقه
لا بحرفة الصيقل الذي صنعه .

ويلخص سر « الحوار الداخلي » في قوله
« إلى أحداث الإنسان الذي لا يفارقني - الذي يتحدث وحده
ويرجو أن يكلم الله في يوم من الأيام » .

وأنطونيو ماتشادو يجد في حرارة الإحساس ما يغنيه
عن الصنعة ، فليست في شعره معارض للجلال ومباهاة
بالبلاغة ، إنه يقترب من الأشياء ولا يكاد يمسسها ،
ويشير إليها على استحياء ، ثم يدخلها في نطاق حياته
الغنائية لتخرج بعدئذ مفعمة بالاهتزازات النفسية .

• • •

وفي شعر ماتشادو أربع مراحل يغلب في كل منها
اتجاه فني وموضوعي . فالمرحلة الأولى تتمثل في البساطة
التي حققها بإثارة للصور الشعرية المتعلقة بحياة الأطفال ،
ومن خلالها يثير الاحتمالات الغنائية للذكرى .

والمرحلة الثانية يصورها ديوانه « ريف قشتالة » الذي
كان من وحي مقامه في سوريا إحدى بلاد قشتالة ،
وقد غلبت عليه في هذه المرحلة ثلاثة أغراض : الاهتمام
التاريخي ، ومنظر الطبيعة ، والحب .

أما المرحلة الثالثة فيعود فيها إلى الأندلس مسقط
رأسه إذ ولد في إشبيلية ، ولكنه يحس كأنه منفى فيها :
« غريب في ريف أرضي

وكان لي وطن حيث يجري نهر دويرة »

ولهذا لا تترامى الأندلس لديه في صورة شخصية
فردية تاريخية وإنما تترامى في صورة شعبية ، فهو لا ينظر
إليها بعينه ولكنه ينظر إليها بعيون الشعب من خلال أغانيه
ومن خلال ما يقوله وينشده ، ومن ثم يعمد إلى نظم
أغانٍ ومقطوعات كثيرة ، وقد نسي نفسه وانصرف عن

وقد كان الشعر الإسباني في مطلع حياة ماتشادو
الأدبية تغمره أنغام المذهب الحديث الذي أضله في
إسبانيا شاعر نيكاراجوا روبين داريو ، ويقوم على
الاستعانة بالصور الشعرية والتشبيهات ، ولكن ماتشادو
آثر لنفسه طريقاً آخر دلّ عليه في قوله :
« إن أحاول أن أسك ميلاً مختلفة ، فعندئذ أن العنصر الشعري
لا يتمثل في الكلمة ولا في قيمتها الصوتية ولا في اللون أو السطر ولا في
جاء الأساس ، وإنما يتمثل في الاهتزاز العميق للروح ، أغنى
بذلك ما تصنعه النفس إن كانت تصنع شيئاً أو ما تقوله إن كانت
تقول شيئاً بصوت ذاتي منه اتصالاً بالعالم » . وهذا الصوت
الإنساني يتجلى في صورة عارية مجردة عن الزخرف
اللفظي والجمعية الخطائية ، وينبعث - على حد
قوله - في « حوار داخلي » ليكشف عن « الأفكار القلبية
وعوالم الشعور » وهو في قصيدته « الصورة » يرى أن الشكل
الغنائي للشعر لا يكون في الصنعة الأسلوبية لكن في
عق الباعث الذي يغذي الشاعر ، والكرامة الإنسانية
التي تحدوه .

وفضيلة ماتشادو على حد ما ذكر المفكر الإسباني
«أرتيجا إى جاسيت» أنه استطاع أن يشخص الطبيعة،
فهو يمزج وصف المشاهد بالحقيقة والألوان الاجتماعية
والتاريخية للطبيعة باعتبارها مسرحاً إنسانياً في الماضي
والحاضر بصورة متبلورة حية ، وهكذا ينادى الأرض :

« يا أرض الغار جنتال

في قلب إسبانيا
أرض فقيرة وأرض حزينة
كأنها لحزنها تنبعث فيها روح »

ومن روائع شعره قوله في قصيدته التي عنوانها
« كنت نائماً ذات ليلة » :

« كنت نائماً ذات ليلة

فرأيت فيما يرى النائم - يا له من توهّم مبارك !
كأن يلبّوياً يتدفق
في قلبي .

قل ! من أية ساقية مخمّوة
جئت إلى أيها الماء
يا ينبوع الحياصة الجديدة
الذي لم أشرب منه قط .

كنت نائماً ذات ليلة
فرأيت فيما يرى النائم - يا له من يوم مبارك !
كأن خلية في قلبي
وراح النحل المذهب

يصنع فيها
بالآلام القديمة
الشمع الأبيض والعسل الحلو .

دكتور لطفى عبد البديع

ذاته القلقة ، واستسلم لتلك الموجة الشعبية التي حرّكت
قيادته .

والمرحلة الأخيرة اصطفت بالصبغة الفلسفية ،
وأعانت طبيعة الأغنية الشعبية بما فيها من تركيز على أن
ينظم أشعاراً قصيرة تتألف من بيتين أو ثلاثة أبيات
يسكب فيها ما يشبه الحكمة أو المثل بقوله :

« العين التي تراها
ليست عيناً لأنك تراها
بل هي عين لأنها تراك »

ومن هذا الطريق خلق ماتشادو شخصيات خرافية
وفلسفية وشعرية وخطابية ، ومن هذا الباب أيضاً كانت
تأملاته في الحقيقة البشرية وفي الشعر .

على أن الموضوع الذي استأثر بهائم أنطونيو
ماتشادو كما استأثر بهائم غيره من أدياء جيل ١٩٩٨ هـ
موضوع الحقيقة التاريخية لإسبانيا وفصيرها ، فقد اكتمل
بنار الحرب الأهلية ، ولما نشبت انتقل إلى بلنسية ،
وفي فبراير سنة ١٩٣٩ خرج من إسبانيا قاصداً إلى
فرنسا في طائفة من اللاجئين وقد « حمل معه ما خوف »
حملة وهو عار تقريباً كأبناء البحر « ومع أمه وثلاثة
من أقاربه ، وكان للحرب في نفسه أصداؤها الحزينة
بحيث جعلته يرثى قشتالة :

« فهي وطن للتسر ، وقطعة من كوكبنا
يمشي فيه ظلٌ قاقيل » .

وفي هذا المسرح الدموي تظهر شخصيات درامية
كالمجنون والمجرم وأبناء الغار جنتال الذين يقتلون
أباهم .

ولكن لا يلبث أن ينبعث في نفس ماتشادو الإعجاب
بالأرض القشتالية التي يغمرها الحماس ، والحزن الذي
يتحول إلى حب تذكى الطبيعة التي تجدد في شعر ماتشادو
رحاباً واسعة .

مؤتمرات التخطيط العلمى

وكانت المرحلة الثانية هي الدراسة التفصيلية ، وفيها حلت الأقسام الستة السابقة إلى موضوعات علمية محددة بلغت مائة وسبعة عشر موضوعاً ، اختير لكل منها واحد أو أكثر من المتخصصين في مجالها ، وطلب إليهم إعداد تقارير شاملة ، تعنى بشكل خاص بأن تتضمن المشكلات العلمية التطبيقية المحلية التي تحتاج إلى حل علمي ، وبذلك تتحدد اتجاهات البحث العلمي وأهدافه ، كما تعنى بوسائل دعم الإمكانيات الحالية ، وبذلك تتحدد مقدراتنا على إجراء هذه البحوث وفقاً للتخطيط الذي يرسم لها .

وهذه التقارير المفصلة هي التي كانت موضع المناقشة في هذه المؤتمرات ، وكان المجلس الأعلى للعلوم يهدف إلى أن يشترك جميع المختصين في البلاد في رسم هذه السياسة العلمية ، على اعتبار أن كل مواطن له نصيب في وطنه ، وأن نصيبه هذا هو الذي يحدد حقوقه واجباته ..

غير أنه تبقى بعد ذلك المرحلة الأخيرة ، ولعلها أصعب وأدق المراحل جميعاً ، وهي تشمل عملية التخطيط ذاتها ، فالتقارير تقدم البيانات العلمية الكاملة بقدر الإمكان ، وعلى المجلس أن يصوغ منها ما يجده أكثر ارتباطاً بمشروعات التنمية القومية ، وفقاً لأولوياتها في التنفيذ ، ولصادر القول التي يستعين بها ، في نطاق السياسة العامة للدولة .

وفد أكاديمية العلوم السوفيتية

بناء على دعوة من السيد كمال الدين حسين وزير التربية والتعليم ، ورئيس المجلس الأعلى للعلوم ، حضر إلى إقليم مصر وفد من أكاديمية العلوم السوفيتية بموسكو ، يتألف من خمسة من كبار العلماء السوفيت ذوي الاختصاص

حفل شهر مارس الماضي بنشاط علمي كبير ، وامتثلت أيامه بمؤتمرات التخطيط العلمى التي بلغت خمسة وعشرين مؤتمراً .. عقدت بالجامعات والوزارات والجمعيات ومراكز البحوث . وكثيراً ما كان يعقد في اليوم الواحد أكثر من مؤتمر . وكثيراً ما كان يستغرق المؤتمر الواحد أكثر من يوم ، أو يبحث أكثر من موضوع .

وكان ذلك النشاط العلمى يمثل مرحلة هي في الحقيقة تتوسط مراحل رسم السياسة العلمية في الجمهورية ، وهي التي يعنى المجلس الأعلى للعلوم بوضعها ، ليكون العلم في خدمة برامج التنمية القومية ومشروعات الإنتاج والخدمات المختلفة .

وكان دور السكرتارية الفنية في المرحلة السابقة مزدوجاً ، فهو من ناحية كان متصلاً بإعداد المتابع أو الخطوات التي يمكن للمجلس أن يتبعها لتحقيق التخطيط العلمى الشامل ، وهو من ناحية أخرى كان متصلاً بإعداد الدراسات التمهيدية في جميع مجالات البحث العلمى ، والتي قسمت إلى ستة أقسام رئيسية هي العلوم الرياضية والطبيعية ، العلوم الكيميائية البحتة والتطبيقية ، العلوم الجيولوجية والتعدينية ، العلوم الهندسية والصناعية ، العلوم البيولوجية والزراعية ، العلوم الطبية والخدمات الصحية .

وأعدت السكرتارية الفنية مذكرة تفصيلية لكل من هذه الأقسام الستة تضمنت ما أمكن الوصول إليه من البيانات عن الهيئات العلمية والبحوث الجارية فيها ، والإحصائيين وتوزيعهم على نواحي تخصصهم الدقيق ، والتجهيز المعمل في وحدات البحوث ، والخدمات المكتبية والنشر العلمى .

ورحبت كل هذه الهيئات بالوفد ترحيباً كبيراً ، وأقامت له حفلات الاستقبال ، وقدمت له ألواناً محببة من التكرم والود .

وألقى بعض أعضاء الوفد عدة محاضرات علمية عامة ومتخصصة بلغت في جماتها نحو الثمان ، كان من بينها محاضرات عن : المشكلات التي تواجه أكاديمية العلوم السوفيتية في تنمية العلوم الكيميائية ، وتنمية العلوم البيولوجية في الاتحاد السوفيتي .. والمهام العلمية الرئيسية للبحوث الحيولوجية في الاتحاد السوفيتي وبعض المميزات الخاصة بتنظيماتها .. وغيرها .

وقد استغرقت زيارة وفد الأكاديمية نحو خمسة أسابيع ، فبدأ بين ٣٠ من يناير و ٤ من مارس ١٩٥٩ ، وقدم الوفد في أسبوعه الأخير تقريره عن مقرراته الخاصة « بتخطيط العلم وتنظيماته في الجمهورية » .

زيارات علماء آخرين

واستقبلت القاهرة أيضاً الأستاذ يانوشى مدير معهد بحوث الطبيعة المركزى ببودابست وعضو لجنة الطاقة الذرية المجرية ، جاء بدعوة من مؤسسة الطاقة الذرية المصرية .

وقضى الضيف المجرى أيامه بين ٢٦ من فبراير و ٣ من مارس في زيارة معامل المؤسسة في الكيمياء النووية ، والنظائر المشعة والعلاج بالذرة ، والبناء الذى تقيمه في أنشاص ليضم معمل الطبيعة النسوية والمفاعل الذرى ..

كذلك زار أقسام الطبيعة بالجامعات ووجداتها بالمركز القوى للبحوث . وأقام له الاتحاد العلمى حفل استقبال يوم السبت ٢٨ من فبراير ، حيث ألقى محاضرة عن « الطبيعة المزدوجة للصوء » .

العسالى في الكيمياء الطبيعية ، والكائنات الدقيقة (الميكروبيولوجيا) ، والطاقة الشمسية ، والطبيعة ، والحيولوجيا .. وذوى الخبرة الواسعة كذلك في أمور التخطيط العلمى .

وكان الغرض الأول من دعوتهم يرى إلى مباحثتهم في أصلح النظم الممكن اتباعها في تشكيل التنظيمات العلمية بالجمهورية العربية المتحدة ، بما يحقق الرباط بين الهيئات العاملة في ميادين البحث العلمى ، بقصد الحصول على الفائدة القصوى مما لدينا من مؤسسات وكفايات وإمكانات ، وليعين هذا التشكيل على ربط العلم والبحث العلمى باحتياجات البلاد ولوازم تطورها .

أما الغرض الثانى ، فهو استطلاع رأى الوفد في منهج التخطيط العلمى الذى يقوم به المجلس الأعلى للعلوم ، وفي رسم الخطوات التنفيذية لتحقيق هذه الخطة وذلك في ضوء الجهود التى يبذلها المجلس والدراسات التى يقوم بها خبراءه .

والغرض الثالث ، هو توثيق العلاقات العلمية بين العلماء السوفيت من ناحية ، وزملائهم العلماء العرب من ناحية أخرى .

وقد أصدر السيد كمال الدين حسين رئيس المجلس قراراً بتكوين لجنة عربية للقيام بالمباحثات مع أعضاء الوفد . وقامت هذه اللجنة بتزويده بدراسات موجزة عن الهيئات العلمية العربية وأعمالها ، وبخلاصات وافية للبحوث المقترح إجراؤها وفقاً لبرامج التخطيط العلمى .

كذلك نظمت اللجنة برنامجاً مشحوناً من الزيارات تختلف المؤسسات العلمية العربية ، بالوزارات والجامعات ومعاهد البحوث وبعض المصانع .. إلى جانب بعض الزيارات للآثار السياحية الهامة من معالم تاريخنا القديم ونهضتنا الحديثة .

● ومن ألمانيا

كذلك حضر إلى القاهرة الأستاذ ولفجانج جراسمان مدير معهد ماكس بلانك لبحوث البروتين والجلود بميونخ والأستاذ بجامعتها ، وذلك بدعوة من المركز القومي للبحوث ، لقضاء نحو أربعة أسابيع في التشاور وتبادل الرأي حول برامج بحوث الجلود التي تجري بالمركز .

وألقى الأستاذ جراسمان أربع محاضرات ، ثلاث منها بالمركز ، والرابعة بكلية طب قصر العيني بجامعة القاهرة .

مؤتمرات الحبوب

نظراً للتجّاح الكبير الذي أحرزته مؤتمرات القطن السابقة التي نظّمها المجلس الأعلى للعلوم في السنتين الماضيتين قرر المجلس أن يكون مؤتمر هذا العام خاصاً بالحبوب . ومنذ الصيف الماضي قام المجلس بإصدار نشرات خاصة بهذا المؤتمر تضمنت جميع المعلومات المتصلة به وقد وُزعت في أوسع نطاق على العلماء والهيئات المختلفة المشغلة بالحبوب .

كذلك تمّ تشكيل لجنة فنية للمؤتمر بقرار من السيد رئيس المجلس روعي في تشكيلها أن تضم ممثلين لجميع الهيئات المشغلة بموضوع الحبوب يمثلون في الوقت نفسه التخصصات المختلفة لموضوع الحبوب .

وقد بدأت اللجنة الفنية عملها بمجرد تشكيلها وقامت بفحص البحوث التي وردت للمؤتمر وقد بلغ عددها حوالي ١٤٠ بحثاً قبيل منها ٧٨ بحثاً . ووزعت هذه البحوث على ثمان جلسات غير جلسة الافتتاح والجلسة الختامية . وتم عقد المؤتمر في هو الاجتماعات بمبنى نقابة المهن الزراعية وافتتح السيد كمال الدين حسين رئيس المجلس المؤتمر في الساعة التاسعة من صباح السبت ٢٨ من فبراير سنة ١٩٥٩ وأعقبه بكلمة السيد المهندس

سيد مرعي وزير الزراعة المركزي وعضو المجلس ثم ألقى السيد الدكتور عبد الفتاح إسماعيل السكرتير العام للمجلس كله .

وبدأ المؤتمر بعد ذلك جلسته الأولى في الساعة العاشرة من صباح اليوم نفسه ، بموضوع تربية زراعة القمح . وعقد المؤتمر جلسته الثانية في الساعة الرابعة من بعد ظهر اليوم نفسه ، وكان الموضوع « تربية وزراعة الأذرة » .

أما الجلسة الثالثة التي عقدت في الساعة التاسعة من صباح الأحد أول مارس فكان موضوعها تربية وزراعة الشعير والأرز . وكان موضوع الجلسة الرابعة التي عقدت في الساعة الرابعة من بعد ظهر اليوم نفسه ، والخامسة التي عقدت صباح الاثنين ٢ من مارس هو فيسيولوجيا وتسميد الحبوب . وتناولت الجلستان السادسة والسابعة اللتان عقدتا بعد ظهر يوم الاثنين ٢ من مارس وصباح الثلاثاء ٣ من مارس ، موضوع الآفات الحشرية والفطرية للحبوب . أما الجلسة الثامنة فقد خصصت لمنتجات واقتصاديات الحبوب وعقدت بعد ظهر الثلاثاء ٣ من مارس .

وأنهى المؤتمر أعماله بالجلسة الختامية التي عقدت في الساعة السابعة والنصف من مساء الثلاثاء ٣ من مارس برئاسة السيد المهندس سيد مرعي نائباً عن السيد رئيس المجلس ، وتم فيها توزيع الجوائز الخاصة بمؤتمر القطن الثاني (دورة بحوث واقتصاديات القطن) الذي نظّمه المجلس الأعلى للعلوم في أبريل سنة ١٩٥٨ .

وقد تميز مؤتمر هذا العام بارتفاع مستوى البحوث التي أقيمت فيه فضلاً عن المناقشات العلمية القيمة التي جرت أثناء عقد الجلسات .

الدكتور محمد بكر أحمد
الأستاذ بكلية الزراعة بجامعة القاهرة

تمكن الفنان من تحديد معناه في كيان ثابت ، كلما أمكننا أن ندرك المضمون المضمّر في الفن ، وهو الذي يربطنا بالعمل الفني برباط اللاهائية ، ويجعلنا كلما نطلعنا إليه نزداد تعلقاً به ويزداد تقديرنا بما يتضمنه من سمو ، أو نبل قصد ، أو فطنة ، أو حكمة ، أو مهارة ، أو متعة عرض .

أعود إلى القنّون التقليدية ، وهي القنّون التي تسير على نهج له من سماته التاريخية والمادية ما يعزز وجود التراث القوي ، الذي ما زال البحث فيه مستمراً في اليابان حتى اليوم — ودليل ذلك أن من بين العارضين فنانون تجاوزوا سن السبعين أمثال : « تايكان يوكوياما » (١٨٦٨ — ١٩٥٨) Taikan Yokoyama و « هانجيرو ساكاموتو » (١٨٨٢) Hanjiro Sakamoto و « كويشيرو كوندو » (١٨٨٤) Koichiro Kondo و « ريوشي كاواباتا » (١٨٨٥) Ryunshi Kawabata و « شونان ميزوكوشي » (١٨٨٨) Shonan Mizukoshi وغيرهم . وهم ما زالوا أحياء ، وآخرين من الشباب ، وهم يعملون جميعاً على ضوء أسلافهم القدامى ، محفظين بالقواعد والأسس التي يقوم عليها الفن الياباني . وأهم سمات هذه القواعد : المعرفة ، والإدراك التجريدي المشخص ، والمهارة الصناعية المثيرة للإعجاب والتقدير . ولكن استمرار هذه القنّون التقليدية طوال تلك القرون يثير تفكيرنا ، فنجد أنفسنا مدفوعين إلى المقارنة بين الفن وعلم الأحياء ..

فالذين يستمد عناصره من الأحياء التي تخضع لقانون التطور الطبيعي والتغير السريع أو البطيء .. وقد يظن بعضهم أن القيم الفنية البادية في هذه الصور التقليدية هي قيم خالدة ، بحجة أنها باقية ومستمرة وترجع إلى القرن العاشر وما بعده ، وأنها أمثلة عليا واجب اتباعها . وهو قول يدل على استغلال سيء لفهمهم القيم

جولة في المعرض الياباني

في قصر المانسترلي بالروضة نظمت الإدارة العامة للفنون الجميلة بوزارة الثقافة والإرشاد القومي معرضاً للفن الياباني يضم ١٠٩ لوحات مصورة من عمل ٤٢ مصوراً ، واشتركت في إعداده وزارة الخارجية اليابانية مع متحف الفن الحديث في طوكيو وجريدة « ماينيش » .

وفي هذا المعرض استرعى انتباهي شيان على طرفي نقيض :

الشيء الأول ، هو الاتجاه التقليدي أو القومي . والشيء الآخر ، هو الاتجاه الحديث أو العالمي . والفن التقليدي (ولا أعني به التقليد أو المحاكاة ، لأن التقليد في هذا المعنى الضيق من شأنه تجريد الخيال الخلاق من أسس خصائصه التي تنفجر من العاطفة) هو الفن المكتسب من الخبرات والتجارب القديمة . والفن الحديث متعدد الأساليب ، ويتبدل منه ثلاثة اتجاهات أساسية ، وهي : التأثيرية والتعبيرية والتجريدية . وجميع هذه القنّون الأوروبية الزعرة وعالجها الفنان الياباني بمهارة وحذق ، وتفوق فيها تفوقاً يدل على فهم عميق للقيم الجمالية في التصوير المعاصر .

ولعل من المناسب قبل أن تبدأ الحديث عن هذا المعرض ، أن نزيل أولاً الوهم القائم كمنكرة موروثه ، ينادى بها بعض من درجوا على التحدث عن القنّون : بأن للفن وظيفة سامية .

والسمو — الذي يريد هؤلاء أن يكون في العمل الفني — لا يوجد في برج عاجي بحيث يمكن أن نتقبله ونعجب به في ذاته ، بل يوجد هذا سمو في الإنتاج الذي يولده الفنان ويهدف إليه .

ونستطيع أن نتبين في وضوح معنى « سمو » في كثرة عدد الإنتاج الفني واستمرار البحث فيه .. وكما

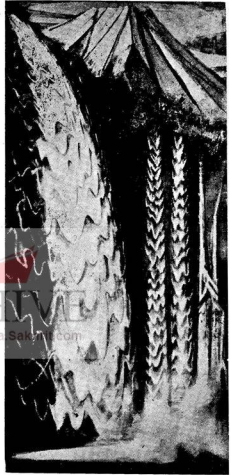
إنها « تعبير جمالى » صادر عن معرفة ، فلا بد لنا فى هذه الحالة أن نفهم أن للمعرفة شقين :
الشق الأول ، وينتج عن الخيلة .
والشق الآخر ، ومصدره العقل .

والخيلة هى بطبيعتها عمل فردى ، أو عمل ذاتى ينفرد فيه كل فنان . والميل إلى الذاتية ، هو دليل على رقى القوة العقلية ، والخيلة الملهمه الخلاقة ، والتحرر من القيود والأوضاع . وهى دليل آخر على الرغبة فى الارتقاء بمستوى التأمل .

أما العقل ، فهو رائد الجماعة . والفن التقليدى هو الفن الجماعى ، ويعتمد على البصيرة ، والإحساس ، والتأمل بما يقابل فى الإخراج الفنى : الرمز ، والموضوع ، والصناعة ، كضرورة من ضرورات التعبير الفنى . وهى كلها حقائق أجمعت عليها عقول شعب يعيش فى بيئة واحدة ، أى أن « إيكولوجية » (Ecology) الجمال ، ومعناها أقلمة الفن ، تساعدنا على فهم أنواع من الجمال المتأثر بالبيئة ، والإقليم ، والوقت الذى أنشئ فيه العمل الفنى المتضمن لهذا الجمال .

ويظهر جلياً أن هذا الفن الجماعى - الذى يبدو لنا لأول وهلة - فناً مقيداً بتعاليم ، هو فى الواقع فن متحرر بطبيعته - إذا نظرنا إليه من وجهة النظر « الإيكولوجية » - لأنه لم يقبل ولم يسمح بتدخل أى نظام غريب عنه ، ولأنه لسان ينطق بمشاعر الشعب ، ويعبر بلغته تعبيراً واضحاً صادراً عن المزاج والميول والتأملات الجماعية ، فنى كل صورة من تلك الصور التقليدية نجد أن عنصرى الشعر والحكمة يبرزان فيها بوضوح ، وفى ثناياها مجرى شعور الشعراء .. وهو شعور إنسانى متغلغل فى أعماق النفوس .. يقرب إلى حواسنا مغزى الحياة فى عصر معين وإقليم معين .

وفى التصوير له مكان الصدارة فى فنون اليابان .



جبل غيوى والشلالات - للمصور «تويوشيرو فوكودا» من مواليد سنة ١٩٠٤ وتخرج فى مدرسة الفنون الجميلة فى «كيوتو»

الجمالية فى الفن ، كما أنه يخالف أيضاً نظرية التطور .. ذلك لأن القيم الجمالية تتغير وتتطور هى الأخرى لترتبط بالعصر الذى أنشئت فيه .. بل هى أسرع فى تغييرها مما أثبتته علم الأحياء من تطور المخلوقات .

ولكننا إذا نظرنا إلى هذه الفنون التقليدية ، من حيث

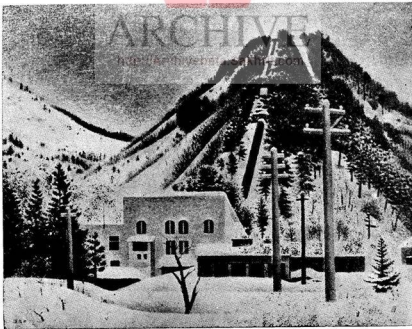
ومن سمات فن التصوير الياباني الخطوط الصريحة الواضحة ، واللون المسطح النقي الذي يغطي سطح الصورة كالدهن الأملس .

والقنان الياباني لا يعرف تصوير المناظر الطبيعية كما يصورها الأوروبيون ، ويختلف كل الاختلاف عن أولئك الذين يتناولون مظاهر الطبيعة نقلاً حرفياً ، فالمطابقة شيء والطراز شيء آخر . والقنان الياباني يجد في الطراز الوسيلة للتعبير الرقيق عن عواطفه بإحساس الشعراء والموسيقين معاً ، فالوزن ، والإيقاع ، والحركة ، والتكوين ، والنسب كلها عوامل يستخدمها المصور الياباني في التصوير لجعل من عمله أنشودة غنائية صادقة .

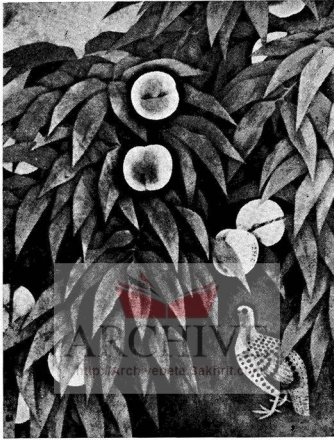
ولا يخفى أن عدداً كبيراً من المشتغلين بالفنون الصناعية كالتخزف و«اللاك» ، تحولوا إلى دراسة فن التصوير الذي يلعب دوره في البيوت ، باستثناء صور «الفرسك» الدينية التي تغطي جدران المعابد .

والصورة تحتل مكاناً بارزاً في البيت ومنها نوعان : النوع الأول ، ويسمى « كاكيمونوس » (Kakémonos) وهو المستطيل المرتفع . والنوع الثاني ، الذي يكون عرضه أكبر من ارتفاعه ويسمى « ماكيمونوس » (Makimonos) .

ويستخدم اليابانيون الأحبار والألوان الغرائية السائلة على سطوح من الورق أو القماش ، ولا يميلون إلى إظهار البروز أو الظل والتور .



مصنع توليد القوة الكهربائية في الجليد - للصورة « شيكا تسوكي أوكا » من مواليد ١٩٠١
تخرج في أكاديمية الفنون الجميلة بطوكيو وأقام في فرنسا من سنة ١٩٢٤
إلى سنة ١٩٣٠ وهو عضو في جمعية « شونيو كاي »



الخسوخة - للمصور «شوكو ويمورا» ولد سنة ١٩٠٢ وهو ابن المصور الشهير «شوين ويمورا» ، وتخرج في مدرسة الفنون الجميلة « في كيوتو » وهو عضو جمعية « ش - سي ساكو » في طوكيو

جديداً بظهور المصور «توباسوجو» (Toba Sojo) ويميل بفنه إلى الناحية الفكاهية ، ولا تزال صورته تشاهد في معبد « كوزان - جى » (Kozan-Ji) في مدينة « كيوتو » (Kioto) . وفي هذا العصر ظهرت أيضاً أول مدرسة يابانية في الفن وتسمى مدرسة « قاماتو » (Vamato) .

ومنذ القرن الرابع عشر بدأ الاهتمام بالصورة الشخصية ، وفي متحف اللوفر في باريس لوحة منسوبة إلى مدرسة « تاكوما » (Takuma) من عمل المصور

ومن خلال عصور التاريخ نجد أن الفن القوي الياباني بدأ في القرن السادس واستمر حتى القرن الحادى عشر في خدمة الدين ، ويعرف بالمعهد القديم ، وأهم مخلفاته صور جدارية من « الفرسك » لموضوعات بوذية مصورة على جدران معبد « هوريو - جى » (Horiu-Ji) ، وهي صور تبدو على سطح ذهبي من النوع الدقيق الصنع المسمى بالمنمنمات (Miniature) ، وهو كثير الشبه بالفن الهندى - الفارسى .

وفي القرن الثانى عشر يبدأ الفن الياباني عهداً



ARCHIVE

الشتاء - المصوّر « ماتازو كايابا »

« جيتشين » (Jitchin) الذي أحدث شهرة واسعة « مانتانوبو » (Mantanobou) وإليهما يرجع الفضل في هذا المضمار .

وفي القرن الخامس عشر ، ظهرت أول مدرسة للمناظر الطبيعية (Paysages) ، وكان المصوّر « سيسهو » (Sesshu) في طليعة مصوري هذه المدرسة . ومن الحكايات المعروفة عنه ، أن إمبراطور الصين استدعاه ليستعرض أمامه مهارته الفنية ، فتناول « سيسهو » مكنسة من قش الأرز وغمسها في الحبر الأسود ، وفي دقائق معدودات أتم رسم « التنين » (Dragon) بأسلوبه الفذ ، مما جعل الإمبراطور يصدر أمره باستبقائه في بلاطه .

وفي أواخر هذا القرن تكونت مدرستان كبيرتان ظلتا تعملان حتى القرن الثامن عشر ، وهما : مدرسة « كانو » (Kano) ومدرسة « توزا » (Tosa) ، أسس الأولى المصوّر « كانو ماسانوبو » (K. Massanobou) ١٤٥٣ - ١٤٩٠ مع ابنه

وأما مدرسة « توزا » (Tosa) فقد كانت مدرسة الفن الإمبراطوري ، وطابعها المميز هو إظهار النيل والأرستقراطية ومعالجة الموضوعات من قصص الفرسان بأسلوب صناعي يدل على الاهتمام والتقدير للدقة والقوة في التخطيط واستعمال الألوان المتوهجة بريق فضي . ونذكر من بين مصوري هذه المدرسة « ميتسوسكي » (Mitsouski) و « ميتسونوبو » (Mitsounobou) ، و « سوتاتسو » (Sotatsu) .

وفي نهاية القرن السادس عشر أسس « ماتاهاي »



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الزحام - المصور «ماتازو كاياما»
ولد في «كيوتو» سنة ١٩٢٧ وتخرج في أكاديمية الفنون الجميلة سنة ١٩٤٤
ونال جائزة الفنانين المحدثين في سنة ١٩٢١ وسنة ١٩٥٧

اليابان من عباقرة المصورين الذين استطاعوا أن يبرزوا «الحياة اليابانية» (Wa-Gwa) في اتجاهين: أحدهما تعبير صادق عن الطبيعة، والآخر يهتم بالأسلوب الزخرفي المجود.

وكان «أوكيو» ١٧٣٣ - ١٧٩٥ (Okyo) المؤسس للمدرسة الطبيعية (Naturalism)، وبلغت رسومه من الدقة والمهارة وجمال التعبير حداً لا يبارى، ومن أشهر لوحاته صور الأسماك تسبح تحت سطح المياه الرقاقة، وتحس في حركاتها الرشيقة بالإيقاع الموسيقى.

أما المصور «سوزين» ١٧٤٧ - ١٨٢١ (Sosen) فقد استوّه البجعة الساحة فوق سطح الماء بإحساس

(Matahei) مدرسة مستقلة بعد أن اتبع تعاليم مدرسي «كانو» و«توزا» فترة طويلة. وكان أول من أنجبه بفنه وجهة شعبية، وبذلك اعتبر المبدع الأول للمدرسة المعروفة باسم «أوكيو - يي» (Oukiyo-yé) وترجمتها «تصوير العالم السائر». وكان لهذه المدرسة أثر كبير في القرنين السابع عشر والثامن عشر، واهتمت بتصوير الحياة الشعبية الواقعة، وبالتالي أصبحت الفلسفة والتأملات العميقة أبعد من أن تتناول فرشاة مصوري هذه المدرسة بعد أن اتجهوا إلى الطباعة لنشر صوره وتيسر الحصول عليها للسواد الأعظم من أفراد الشعب.. إلى أن ظهر المصور «كورين» ١٦٦٦ - ١٧١٦ (Korin) بأسلوبه الزخرفي، ويعتبرونه في



سيدة جالسة - للمصور « تاكيش هاباشي » من مواليد سنة ١٨٩٦ ، وتخرج في مدرسة
الفنون الجميلة في « نيبون » سنة ١٩٢١ وعضو جمعية « دو كوريشو ييجوئسون »
وأستاذ التصوير في أكاديمية طوكيو

الذي كان قائماً بين أصحاب المذهب الرومانتيكي
(العاطفي) وبين أصحاب المذهب الكلاسيكي
(البطولي) في أوروبا في القرن التاسع عشر ، الذي
انتهى في آخر الأمر إلى الاعتراف بالذاتية وضرورة تعاون
العاطفة والعقل معاً على الإخراج الفني الحديث الذي
دار البحث فيه حول الصناعة ، والرمز ، والموضوع ،
كوحدة متكاملة ، أي أن الفنان المتأثر بانطباعاته يختار

واقعي مثير للدهشة والإعجاب ، وله أمثلة كثيرة من
هذه الصور في متحف بوسطن .

أما الشيء الثاني ، وهو الفن الحديث ، فهو
نتيجة عوامل جديدة فرضت نفسها لتبرز آراء ذات
اتجاهات وأفكار ذاتية ، تعمل على الخيلة الفردية أكثر
من العقلية الجماعية .

والفن الحديث هو النتيجة التي أدى إليها الجدل

التقليدى ، لكثرة أساليبه وتنوعها ... والواقع يدل على أنه فن مقيد ، خضع لقوانين خنّعها العقل وبفرضها على صاحبه كما في صورة « الإنسان » الأصغر للمصور التعبيري « سيجى شوكاى » (Seiji Chokai) ، و« الخلق المبتكر » للمصور « إشيرو فوكوزاوا » (Ichiro Fukuzawa) الذى فاق بصناعته حدود الإعجاز فى الفن التجريدى. وغيرهما من مصورى العهد الحديث الذين استطاعوا أن يبتكروا حلولاً للرموز والمعاني التى يهدفون إليها ومن الأدلة القاطعة على أن من العجز ترتيب طبقات وصنوف الفنون المعاصرة التجريدية والسيرالية وغير المشخصة واللاموضوعية ... التى تتكاثر وتتوسع بتنوع الخيال عند كل فنان حتى أصبحت الصناعة والرمز كالحيطين المتشابكين فى نسج واحد .

والمشاهد — لمعرض الفن اليابانى — الذى يجيد فهم التصوير كفن ، ينقاد لتوّه ويحس — كما يحس متذوق الجمال فى الشعر — بدقات قلب الفنان تتدفق فى قلبه عندما يستشعر المضمون المضمّر . أما إذا كان المضمون الفنى ظاهراً فإن الفن يفقد حتماً مقوماته وأسمه ، ويصبح — كفن الدعاية — مجرداً من صفاته الفلسفية التى من شأنها أن تدفع الفنان إلى البحث فى المعانى للوصول إلى جوهرها النقى .

ومنطق الفن الحديث لا يختلف عن المنطق الجدلى فى الفلسفة ، لأن الفن الحديث لا يستطيع أن يؤدى وظيفته بدون خيال ، أو بدون تفكير عقلى وعاطفى معاً .. وبالتالي يصبح الفن الحديث رمزاً إلى منطق التصور أو التشوف فى الفلسفة لتعزيز منطق الجمال أو الخيال فى الفن ، وهو ما نراه مثلاً خير تمثيل فى كل لوحة من لوحات هذا المعرض الذى تلمس فيه أهمية الفن اليابانى كثرات قوى .

محمد صدق الجياخنجي



نساء فى الحمام — للمصور « ساندرو اينوتى » من مواليد سنة ١٨٩٩ ، ودرس فى التصوير والنحت ، وعضو جمعية « كوكوجا — كاي » منذ سنة ١٩٥١ ، وإشترك فى معرض بينالى ساو باولو بالبرازيل سنة ١٩٥٧

منها ما يساعده على إيجاد علاقة تربط الوسائل بالغايات ، باستخدام مهارته الصناعية وتجاريه الشخصية فى إظهار هذه الانطباعات .

وقد يبدو أن الفن الحديث أكثر تحمراً من الفن